« Ad Augusto
Caesar. »

Da Roma
18-2-1920.

OPUSCOLI

DIVERSI

DI

F. MILIZIA

RISGUARDANTI LE BELLE ARTI

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XXVI.

AVVERTIMENTO

Gli avanzamenti che da cinque secoli hanno fatto le scienze presso tutte le nazioni colte, ha incuorato molti a porre maggior diligenza onde perfezionare le arti, e le lettere, e similmente gli stampatori a divulgare per ogni maniera quelle opere, che o troppo costarono, o erano difficili a ritrovarsi; seguitando io pure l' esempio di costoro ho creduto fare cosa di non poco giovamento col dare alla luce le opere tutte del celebre Francesco Milizia al quale l' Italia deve il perfezionamento delle belle arti in un tempo che queste erano trascurate ed avvilite.

Il Milizia scrisse varie opere sopra le belle arti, le quali tutte si comprenderanno in questa edizione ricca di giunte ed annotazioni già fatte, e di altre che vengono ora aggiunte a questa edizione, sperando io di poter pubblicare anche le cinquantaquattro lettere

inedite scritte al Conte Sangiovanni Vicentino che al dire del Cicognara sono pregevolissime.

Confido che tutti gli studiosi gradiranno questa mia tenue fatica, se porranno mente, che il mio fine è di pubblicare quest' opera corretta il più che mi sarà possibile, e ricca di tutto ciò che può renderla facile, e piana allo studioso.

Il volume che ora vede la luce comprende.

1.° La vita dell' autore scritta da lui medesimo.

2.° L' analisi critica delle opere del suddetto fatte dal Ch. Camillo Ugoni estratta dall' opera intolata della Letteratura Italiana.

3.° Il trattato sul teatro.

4.° L' arte di vedere nelle belle arti.

5.° Roma delle belle arti.

Antommaria Cardinali

VITA
DI
FRANCESCO MILIZIA

Scritta da lui medesimo.

Ciascuno deve scrivere la vita di sè stesso continuamente per isforzarsi sempre di migliorarla, e per dare a' posteri memorie facili e sicure. Su questi principii, io, che ho compilate tante vite, scrivo anche un compendio della mia. La mia patria è Oria, piccola città di terra d' Otranto nel regno di Napoli (nacqui nel 1725). Sono stato unico della più nobile e ricca famiglia di quella bicocca, ed in età di nove anni fui portato a Padova, dove era balzato un mio zio paterno per alcuni suoi giovanili errori, e vi faceva il medico. Ivi studiai assai male le belle lettere, e dopo sette anni fuggii da Padova per alcune riprensioni di mio zio, e ramingo capitai a Bobbio presso Piacenza. Di là feci dare nuove di me ai miei parenti; e dopo d' essere stato a Pavia ed a Milano, venni a Roma, dove era venuto mio padre, il quale mi condusse a Napoli e mi lasciò a studiare in quella capitale. Studiai un poco di logica e metafisica sotto il celebre abate Genovesi, e la fisica, e

la geometria sotto il P. Orlandi monaco celestino. Fuggii anche di Napoli per voglia di veder mondo, e particolarmente la Francia; ma giunto a Livorno, mi convenne di tornare indietro per mancanza di danaro. Ripatriai in Oria, dove, dopo una lunga vita neghittosa, mi ritirai in una casa di campagna a studiare le scienze. Finalmente in età di 25 anni mi ammogliai in Gallipoli con una nobile Donzella (D. Teresa Muzio) di buona indole, e quivi fissai il mio soggiorno con qualche applicazione ai libri, ma più all' allegria. Strappato da mio padre un più comodo assegnamento, venni a veder Roma con mia moglie; e dopo il soggiorno di un anno e mezzo in questa metropoli, ritornai a Gallipoli, di dove dopo un anno ritornai insieme con mia moglie a Roma nel 1761 (36 dell' età sua). Qui ho seguitato a studiare, e presi un poco di piacere per l' architettura, senza sapere neppur disegnare. Innamorato di questa arte, che reputo tuttavia la più bella e la più utile, scrissi le Vite degli Architetti più celebri, *le quali piacquero molto al pubblico, quantunque la mia critica fosse troppo severa, e 'l mio stile poco colto* ,, (1)

(1) Qui il Milizia segue ad accennare rapidamente i libri da lui composti o tradotti. Noi omettiamo questa parte delle sue *notizie*, come quella che più ampiamente abbracceremo nell' esame delle sue opere.

Nel 1798, quando Roma era nel disordine, egli vivea tranquillamente nel suo gabinetto, dove preso da un reuma; che presto si cangiò in polmonia, cessò di vivere nel mese di marzo dell'anno 1798, compianto dagli amici, dai professori ed amatori delle belle arti (1).

Francesco Milizia fu nominato architetto sovrintendente ai regi edificj Farnesiani, che S. M. Siciliana possiede nello stato ecclesiastico. Ma, infastiditosene ben presto, rinunciò a un tale carico nel 1786, vago di essere libero interamente, com'egli scrive al conte Sangiovanni di Vicenza, col quale ebbe commercio di lettere per molti anni, come con assai altri dotti ed artisti italiani. Innamorato delle arti, e studioso altresì delle scienze, visse nella intimità di quelli che in Roma singolarmente le professavano o le incoraggivano: fu quindi affezionatissimo al cavaliere d'Azara, e a Raffaello Mengs, de' cui principii nel fatto delle arti invaghì sì fattamente, e così caldamente li diffuse, che da alcuni critici venne chiamato il Don Chisciotte del bello ideale (2).

---

(1) Giunta fatta a queste *notizie* dall'editore di esse signor Gamba.

(2) *Della imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di Tiziano, ecc.* Libri III, di Andrea Maier Veneziano, fac. 59 — Osserva il Lanzi, che „ il Mengs e i Caracci non ischernirono mai Michelangiolo fino a rassomigliare il Cristo della Minerva ad un manigoldo come l'A. dell' *Arte di vedere*. Il Mengs, che egli non tanto siegue quanto adula, si saria vergognato di usar questa e altrettali mordacità: ma è proprio degli adulatori non solo approvare i sentimenti dell'adulato, ma aggiugnervi esagerazioni „.
Storia pittor. tom. I, 132: Bassano, 1809.

Sue opere.

Colui che, opponendosi al torrente di viziate opinioni, restituisce l' onore ad utili verità dall' incuria de' tempi smarrite o adulterate dall' insipienza, merita la nostra gratitudine poco meno di chi arricchisce il patrimonio del sapere d'alcuna utile scoperta.

A pochi si conviene questa considerazione quanto a Francesco Milizia. Vivuto in Roma, il timore de' potenti nol persuase a vile silenzio, nè a più vili parole l' adulazione; e perchè la sua penna corresse libera come il pensiero, scansò di trattare quegli argomenti, a cui per avventura lo sospingevano l' indole bollente e il caldo amore di patria, e scrisse delle arti liberali, sviluppandosi dalla servilità de' principii che erano in grido a' suoi tempi.

Aiutato da onesta fortuna, libero da pregiudicate opinioni, ostinato nell' avidità di sapere, dote delle anime forti, d' intelletto svegliato, d' indole laboriosa, risoluta, intraprendente, il Milizia aveva sortito dalla natura ed avvalorato coll' educazione quelle virtù, onde si dividono da' volgari gl' ingegni poderosi. Però la posterità lo ha onorato come il restitutore della più utile fra le arti, di quella che si associa alla grandezza delle nazioni, e ne attesta ai lontani secoli i gradi di floridezza o di dacadenza. Nel secolo XVIII, come ne' due precedenti, l' architettura, fatta schiava de' più insani capricci d' uomini abbiettissimi, e singolarmente deturpata dalla intemperanza degli ornati, era caduta nel massimo avvilimento; allorchè Francesco Milizia imprese co' suoi libri a ridurla in miglior grado. Altri prima di lui eransi accorti dell' umile stato in che quest' arte giaceva; ma egli fu primo che eon energico dispetto rimproverò a' concittadini questa novella vergogna.

L' A. non esercitava praticamente l' architettura, bensì possedeva le dottrine che concorrono a farne un conoscitore; lode, a cui molti pretendono, ma da pochi

meritata. E basti l' osservare, che alcune parti dell' architettura dipendono dalla dottrina delle scienze esatte, altre dal lume della storia e dell' antiquaria, altre si collegano colla economia civile, altre procedono dall' analisi delle sensazioni e dai principii dell' estetica per convincersi come quest' arte prescriva, non pure agli architetti, ma ben anche agli amatori vaste cognizioni, oltre alle discipline necessarie a chi la professa.

Ma per conoscere quanto le opere dell' A. contribuissero alla restaurazione dell'architettura, gioverà il ricordare dove caduta fosse l' arte all' età in che egli scrisse. Le arti, come la civil società, hanno i loro periodi di accrescimento e di decadenza. Dopo una notte di dodici secoli o poco meno, interrotta soltanto da qualche lampo di luce, perchè l' amore del bello e del grande non fu mai al tutto spento in Italia, nel secolo XIV. si era cominciato a conoscere che il maraviglioso nella costruzione, in cui ponevano ogni studio i favoreggiatori dell' architettura tedesca, non era l' unico modo di piacere; che si poteva giungere al grande per altra via da quella del gigantesco, e giugnere ad un bello che non è il maraviglioso. La virtù di operare che fu in quel secolo e nell' altro che venne dopo, secondata dal concorso di propizie circostanze, mandò ad effetto la invocata riforma delle arti, e l' architettura sostenuta dalla gara de' principi e sommamente favorita dall' entusiasmo religioso, pervenne di corto al più alto grado a cui la sollevassero i moderni.

Ma sì fatto splendore non fu durevole. Se l' impulso del genio movendo da giusti principj aveva riposto le arti nell' avito seggio, alla sola filosofia era conceduto di mantenervele; e chi, se non la filosofia, può fermare le arti in quel giusto mezzo che sta fra la intolleranza del genio e la servitù delle regole?

Ma questa amatrice del vero seguiva le arti con passo ineguale; e dalla stessa fonte da cui emerse il

risorgimento dell' architettura ne scaturì di nuovo la decadenza.

Lo studio dell' antico aveva tornato l' arte in miglior condizione, e l' avrebbe recata alla perfezione, ove una sana critica lo avesse guidato. Ma la scoperta di un rudere veniva accolta come una conquista del buon gusto alla barbarie: non si guardava nè al tempo, nè al luogo in che fosse stato costrutto, e purchè fosse coperto dalla ruggine de' secoli, toglievasi ad imitarlo. Nè l' imitazione consisteva nell' investigarne la mente produttrice, ma nel copiarne l' esteriore apparenza; e siccome le opere più conservate dell' antichità erano quelle de' tempi del decadimento, perchè a noi più vicine, queste si copiarono le prime, e così nella moderna architettura si trasfuse la decrepitezza dell' antica.

Smarrita per tal modo ogni traccia dell' ottimo, si andò a tentone, fu preteso una seconda volta che il bello consistesse nel ricco e nel maraviglioso, e si cadde nel pesante e nello strano, a tal che quando il Milizia tolse a rivocare quest' arte alla sua dignità, avresti detto ch' ella era giunta al termine di tutte le mostruose trasformazioni, ond' era capace.

La crisi non poteva essere lontana, dacchè sembrava precisa ogni via a peggiorare. Nondimeno anche una felice conversione al buono era difficile, perchè universale era la sovversione de' sani principj, formidabile l' impero che il barocco si era usurpato, e le arti, il cui migliore alimento è l' onore, erano cadute nelle mani di artefici ben d' altro ingordi, che le prostituivano a' capricci de' ricchi, a' quali vendevano il diritto di comandarli e di sprezzarli.

Tali difficoltà impennarono le ali al genio del Milizia e lo fecero più anelante alla meta della riforma: fors' anche ne innasprirono l' indole, rendendolo meno indulgente agli altrui difetti, e più mordace nella critica che non si conviene ad osservatore filosofo.

Le vite de' più celebri architetti (1) fu la prima opera intorno alle arti che l'A. produsse alle stampe. M. Pingeron le voltò in francese con alcune giunte, e quindi l'A. in una terza edizione (2) le corresse di nuovo e ne mutò il titolo in quello di *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Per agevolare la intelligenza della materia di cui si ragiona in quest' opera, l'A. ad essa premise un *Saggio di architettura*, nel quale si espongono con chiarezza i principj dell' arte (3).

Tali *Memorie* furono divise dall' A. in tre libri. Nel primo si ragiona degli architetti antichi, che fiorirono nelle epoche luminose della Grecia e del Lazio fino a quella foriera delle tenebre che successero al quarto secolo. Nel secondo sono raccolte le memorie degli architetti dalla decadenza dell' arte fino al suo risorgimento, cioè da Costantino fino al secolo XIV. L' incuria in cui giacque la storia di codesti miseri tempi, rendette scarsa di nomi un' epoca che pure nol fu di geste magnanime e di opere non vulgari, come dimostra il cav. Seroux d' Agincourt (4).

---

(1) *Le Vite de' più celebri architetti d' ogni nazione e d' ogni tempo, precedute da un Saggio sopra l'architettura*. Roma, nella stamp. di Paolo Giunchi Comarck 1768, in 4. con fig.

(2) Parma, dalla stamp. reale, 1781, vol. II. in 8. Nel frontispizio s' intitola questa terza edizione, considerando come seconda la traduzione francese pubblicata dal Pingeron nel 1771, con questo titolo: *Vies des architects anciens et modernes qui se sont rendus célèbres chez les differentes nations, traduites de l' italien, et enrichies de notes historiques et critiques, par M. Pingeron capitaine, etc.* à Paris, 1771, vol. II, in 12.

(3) Desideriamo che questo sugoso trattato si ristampi da se, perchè coll' esca della bravità e della facilità porgendo altrui utili cognizioni, verrà a diffondere maggiormente il retto sentire in fatto di produzioni architettoniche.

(4) *Histoire de l' Art par les monumens*: 6 vol. gr.

Nel terzo libro si parla degli architetti dal risorgimento dell' arte fino al secolo XVIII. La materia, che dianzi venne meno all' A., in questo libro gli abbondò. Non si fermò egli alla nuda descrizione de' più cospicui edifici che sorsero numerosi in questo breve periodo, ma ne investigò la mente produttrice, gli ostacoli che si frapposero alla loro creazione e i modi trovati per superarli.

Nelle opere degli artisti consiste la vita loro, e di sole queste ragiona l' A. D' ogni edificio, di cui imprende l' esame, loda il buono, accenna il mediocre, biasima senza ritegno il cattivo coll' unica guida delle proprie sensazioni educate da confronti e da lunghe vigilie nell' arte.

Ben è vero che il principio da lui professato: ,, che giova smascherare i difetti delle opere degli artisti più accreditati, perchè più difficili a conoscersi e più nocivi per l' antorità del nome ,, (1), parer lo fece troppo rigido censore nell' esame delle opere de' grandi maestri, potendo sembrare che si debbano condonare agli uomini insigni quegli errori in cui caddero per condizione dell' umana natura, e non si abbiano a manifestare quando si nascondono sotto i prestigi della bellezza. Ma ove si consideri, che il dissimulare i difetti può interpretarsi come una tacita approvazione di essi, e l' indulgenza che li perdona confondersi colla compiacenza che gli accoglie, e, ciò che pur troppo la sperienza ha confermato, che intorno a sommi ingegni si aduna uno stuolo d' imitatori parassiti, i quali vivono, a così dire, unicamente de' rifiuti loro e ne esagerano coll' opera i vizi, presumendo di vincerne le virtù, è mestieri confessare che la severità di cui

---

in fol accompagnés de 325 planches; et distribués en 24 livraisons. Paris, chez Treuttèl et Würtz, 1821.

(1) *Memorie degli architetti*, fac. 78.

fu incolpato l'A. non è in tal caso da riprendersi, ed era forse necessaria in un secolo nel quale l'ammirazione stava in luogo dell'esame, e l'autorità della ragione. Sembra piuttosto doversi accusare il Milizia di aver dimenticato parecchi nobili architetti (1), e sentenziato aspramente del merito di alcune opere senza averne abbastanza meditato l'intendimento (2).

---

(1) Non fece parola di quel Rainaldo che nell' XI secolo innalzò la facciata del Duomo di Pisa, nè di Filippo Calendario, architetto e scultore del Palazzo Ducale in Venezia, che morì complice della congiura del Doge Marino Faliero, nè di Tommaso Formentone Vicentino, che architettò il magnifico e venustissimo palazzo della Loggia in Brescia; nè di Baldassare Longhena architetto e della Chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, e del Palazzo Pesaro in quella città, uno de' più ricchi e sontuosi d' Italia; nè di altri non meno meritevoli di essere ricordati in queste memorie. Anche il Denina muove lamento del silenzio del Milizia intorno ad alcuni insigni architetti piemontesi: ,, Je ne m' étonne pas que Milizia n' ait point parlé de nos architectes militaires Bertola, Devincenti et Pinto, puisqu'il n' a point fait mention non plus de Marchi, ni de Paciotto d' Urbin, qui cependant auroient tous dû trouver place dans son livre. Mais comment le comte Alfieri, dont il y a en Piémont de trés-beaux édifices, costruits sur ses désseins et sous sa direction, a-t-il pû être inconnu au savant architecte célèbre, lequel a pourtant parlé de plusieurs autres architectes, qui ont vécû après le comte Alfieri, et qui vivoient encore lorsque Milizia mourut; tels que le prince Paterne de Biscari, les trois Vicentins Cerati, Bertotti, Scamozzi et Calderari. *Denina. Piéces diverses servant de suite aux Considérations d' un Italien. Lettre à M. De Rossi sur la pàtrie des peintres et des poëtes.*

(1) Il libro di Frate Colonna intitolato *Il sogno di Polifilo* fu da lui chiamato *libraccio che non è fatto*

Scrisse l'A. un trattato *del teatro* (1), il quale, come prima in Roma comparve alla luce, destò sì grande bisbiglio che il maestro del sacro palazzo venne in

---

per esser letto e molto meno studiato. Con pace però dell'A, dotti e gli artisti portano sentenza diversa dalla sua del merito di quest' opera. In un' epoca in cui il gotico regnava ancora per tutta Europa, il Colonna additò agli artisti la strada che conduce al buon gusto ed intraprese di porre in azioue ciò che l' Alberti aveva messo in iscritto. ,, L' effort que fit Colonna à cet égard fut prodigieux sur-tout pour le siècle où il vivait, et les effets en furent bien sensibles. On pourrait les comparer rélativement à la théorie de l' art aux effets que produit la poësie quand elle s' empare des leçons de la morale;,, . Artic. Colonna. *Quattremère de Quincy. Encyclopédie Méthodique*.

(1) *Del Teatro*. Roma, per Arcang. Casteletti, 1772, in 4. con fig. Il signor Gamba, a cui dobbiamo un esatto *Catalogo* di tutte le edizioni delle opere dell'A., ne fa sapere, che questa prima edizione pubblicata a' 25 dicem. 1771 sparì subito. Agli 11. gennaio 1772 non era più vendibile alcun esemplare, perchè furono tutti ritirati e passati in potere del mecenate del libro D. Baldassare Odescalchi con condizione di non fargli vedere più luce. Ciò stesso confermasi dalle lettere dell'A. al Sangiovanni. Citiamone un brano: ,, Dal nostro sig. abate Piccioli ella riceverà il mio libercolo *del Teatro*, ed ella vedrà una meschinissima cosa, ma vuole ella sentirne una ancora più meschina? appena pubblicato qui esso libretto (col permesso già dei superiori, colle approvazioni di due noti letterati e con tutte le solenni cerimonie romane) scappa un susurro, che nel detto libro si metteva in ridicolo la S. Scrittura, la quale in Roma non va derisa. Indi si rileva una stomachevole laidezza sulla infibulazione: insolenza magna si trova la comparazione dell' opera in musica a quell' acqua di Tessaglia che per la sua proprietà di stupefare non poteva

risoluzione di ritirarne tutti gli esemplari. Ma le stampe di Venezia riprodussero quest' opera, in cui si grida alla morale riforma del teatro moderno non meno che a quella della sua materiale conformazione.

L' A. dimostra quanto sia frivolo lo scopo delle nostre rappresentazioni, e i vantaggi che derivano alle nazioni da un teatro, il cui massimo fine sia la morale posta in atto per eccitare gli spettatori alla virtù.

Quanto alla figura del teatro moderno che l' A. vorrebbe modellato secondo le forme dell'antico, idea ch'egli presenta chiaramente spiegata in sei tavole annesse a quest' opera, e che intitolò progetto di un nuovo teatro, incontrò ragionevoli opposizioni (1)

Le svariate macchine di recente inventate per ottenere il massimo effetto nelle illusioni teatrali, la pompa delle sceniche decorazioni, e i progressi della cereografia escludono e la forma immutabile del *proscenium* o palco scenico degli antichi, e i *trigoni versatiles*, di

---

essere contenuta che in cranj d' asino. Una nota mette a schiamazzo poetastri e pedanti. I Monsignori sbuffano per l' atroce verità della mancanza di mecenate. Il Quirinale si crede vacillante ai risentimenti di tutte le Spagne, che crede sdegnate per l' oltraggio fatto alla nazione spagnuola. Per tutte queste ed altre consimili bestialità, delle quali il libro è pieno, si è fatto per più giorni in tutte le conversazioni e botteghe un bisbiglio tale, che il maestro del sacro palazzo ec. ec. „

(2) Il co. Francesco di Sangiovanni Vicentino eccitato dall' A. ad esporgli il suo parere intorno a questo progetto di un nuovo teatro, vi notò parecchi inconvenienti; il principale de'quali è la doppia gradinata, l'una all' altra sovrapposta su cui seggono gli spettatori. Per essa viene tolto ciò che i teatri antichi offeriscono di più attraente, la comparsa generale degli spettatori.

Veggasi la lettera V. della *corrispondenza inedita del Milizia col co. Sangiovanni*.

cui parla Vitruvio (1), e le decorazioni che si mutano al di là delle tre aperture della scena stabile proposta dal Milizia. Preferire alle comodità e decorazioni de' nostri teatri quelle degli antichi è un voler limitare le arti e le scienze dentro a' confini de' loro primordj, è un anteporre alla squisitezza de' banchetti moderni le semplici mense degli eroi d' Omero (2).

Ammiriamo la sana critica che traluce ad ogni faccia di questa operetta dell' A. estesa con molto brio e piena di spiritosi concetti. Uniamoci a lui per invocare una riforma quanto alle rappresentazioni, ma rallegriamoci coi contemporanei, che la forma del nostro teatro sia più comoda ed armonica di quella degli antichi (3).

---

(1) *Vitruv.* lib. V. cap. VII. Questi *trigoni* erano macchine triangolari, sulle quali adattavansi le mutazioni di scene.

(2) Dopo i bellissimi teatri fabbricati recentemente in Italia, fra' quali per venustà non è forse ad alcuno secondo quello di Brescia nostra cara patria, e dopo le sagaci *osservazioni sui teatri*, pubblicate, non ha molto, dall' architetto e pittore scenico sig. Paolo Landriani, siamo d' avviso che la interna configurazione del teatro moderno fra di noi possa dirsi vicinissima alla perfezione.

(3) Nell' *Europa letteraria*, giornale che a que' dì stampavasi in Venezia dal Fenzo, e di cui la Caminer Turra, ed Alberto Fortis erano i più conosciuti compilatori, trovasi un estratto di quest' opera del Milizia, a cui si accordano le dovute lodi non disgiunte da qualche urbana censura. Non così discreto verso l' A. fu Carlo Gozzi, spirito bizzarro, come abbiamo veduto nell' articolo antecedente. Innasprito questi dall' udire in tal libro altamente biasimata quella commedia italiana, che tutta si fonda nelle smorfie mimiche, negli intrighi degli amanti, nelle furberie de' servi e nelle dicerie, o

Se non che, per giugnere allo scopo che l'A. erasi proposto, non bastava esporre il modo più adattato ad erigere l'uno o l'altro de'pubblici o privati edificj; ma era mestieri esaminare partitamente i principj di quest'arte, sceverandoli da quegli abusi che una lunga pratica aveva santificati, ed appianare per tal modo agli artisti la strada che al vero bello conduce.

Gli scritti di Marco Vitruvio Pollione, anche dopo le fatiche del marchese Galliani e degli altri eruditi, erano e sono tuttavia in più luoghi oscuri ed imperfetti; e quando pure si giungesse a reintegrarli, la religione, i costumi, e le instituzioni degli antichi troppo son lungi dalle nostre, che abbiasi coll' architettura loro ad ammettere le forme e le proporzioni degli edificj. Il trattato dell' Alberti non manca di ottime discipline, ma fa segno de' primi sforzi a scuotere il giogo del goticismo. Gli scritti di Andrea Palladio, del Serlio e dello Scamozzi non contengono un corso regolato di teoriche, ma piuttosto eccellenti materie a comporlo. Il Milizia, a cui una tale osservazione non poteva sfuggire, ne trasse profitto e compose la più importante delle sue opere, i *Principj di Architettura civile* (1).

---

atellane, scagliasi acerbamente contro il citato giornale, malignando le lodi che in esso eransi date allo scrittore di Oria. Vedi il *Ragionamento ingenuo o storia sincera dell' origine delle mie fiabe teatrali* fac. 22-23. tom. I *delle opere edite ed inedite di C. Gozzi* Venezia, stamperia Zanardi, 1801.

(1) In Finale nella stamp. di Jacopo de Rossi, 1781. Vol. 3. in 8. grande ediz. princ. Altre ediz. in Bassano, a spese Remondini di Ven. 1785. Vol. 3. in 8. con qualche giunta e varie emendazioni. L' avviso al lettore che precede *L'arte di vedere*, pubblicato in Genova nella stam. Caffarelli, 1786. accenna la stampa fatta da quell' impressore anche di quest' opera, ma il sig. Gamba dubita che abbia mai esistito. *Principj* ec., seconda

Perchè una fabbrica sia perfetta vuol essere bella, comoda e solida. Da una tale considerazione l'A. cavò la divisione della sua opera in tre parti, in ciascuna delle quali svolge uno degli accennati requisiti. Espone da prima un' idea generale dell' architettura, a cui succede una rapida analisi della origine, delle vicende e dell' essenza di quest' arte; indi segue a dimostrare che la rigenerazione di essa avvenuta nel secolo XV. procedendo principalmente dagli studi, che il Brunelleschi, l'Alberti, lo Scamozzi ed altri moderni fecero ne' monumenti del Lazio, anzi che in quelli della Grecia, doveva di necessità recar seco un principio di corruzione, perchè Roma quando alla gloria delle armi volle aggiugnere quella delle arti, mendicava dalla Grecia gli artisti, la quale non ne possedeva più alcuno capace di emulare que' sommi che fiorirono a' tempi di Pericle e d' Alessandro (1).

Da una tale considerazione Francesco Milizia ne inferisce, che dopo le recenti illustrazioni da le Roy, Stuart e Revett, e da altri artisti lasciateci de' monumenti dell' Asia, noi a diritto possiamo richiedere nell' architettura quel maggiore perfezionamento, che non dovevasi attendere allora ch' ella rinacque.

La prima parte di quest' opera versa intorno alla

---

ediz. Ven. riveduta, emendata ed accresciuta di figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Batista Cipriani Sanese. Bassano, per Remondini, 1804. Vol. 3. in 8. con fig. A quest' ultima ediz. precedono le notizie dell' A. scritte da esso. Fu anche impresso un *Indice delle figure relative ai principj di Archit. civ. di F. Milizia, disegnate ed incise* in XXVII. Tav. da Gio. Batista Cipriani Sanese. In Roma, nella stamp. Salomoni, 1800. in 8.

(2) Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio.
Hor. Epis. I. Lib. II. v. 156-57.

bellezza delle fabbriche. Quivi la teorica degli ordini d'architettura è dispiegata con quell'ampiezza che ricerca l'importare della materia. L'A. dimostra che questi ordini non possono essere più di tre, perchè sole tre sono le maniere di fabbricare, soda, media, delicata, alle quali corrispondono gli ordini greci dorico, jonico, corintio. Che se i moderni, copiandosi l'un l'altro, ne fecero cinque, fu perchè tolsero a considerarne soltanto la forma estrinseca, e non li guardarono mai come espressioni di differenti qualità secondo i diversi uffici a cui dovevano servire.

Esamina quindi l'A. le singole parti componenti questi ordini, cerca l'ufficio di ciascuna, confronta la pratica degli antichi co' precetti de' moderni, e non contento mai, se non in ciò che consente colla ragione; ne elegge le forme più convenienti e ne prescrive le proporzioni. Esposte con tale temperamento alcune savie regole generali, fa osservare che queste pure sono intimate soltanto alla moltitudine, afinchè essa non ismarrisca ne'confronti, e non iscambi i delirii della immaginazione a' voli del genio. Accenna saviamente, che nella natura, sovrana maestra delle arti, la bellezza di una stessa forma non consiste in un punto unico di proporzioni, ma sibbene ha una circonferenza per entro alla quale può spaziare. Sembra che gli antichi avessero conosciuto questi limiti, perchè permisero al genio quella libertà che respiravano in tutto, mentre i moderni sonosi ridotti a copiare le opere di quelli, e la mediocrità sedendo legislatrice moltiplicò le regole, promulgò la intolleranza, e tarpate le ali al genio gl'impose di volare. La sola plebe degli architetti, conclude l'A., attengasi alle regole del Palladio, dello Scamozzi o del Vignola.

Procedendo a discorrere sopra la teorica delle proporzioni, combatte le opinioni del Blondel, dell'Ourard, del Briseux e di parecchi altri che statuiscono fondamento della simmetria l'armonica proporzione. Dimostra che la venustà architettonica non è circoscritta

dall' uso di veruna delle proporzioni aritmetica, geometrica armonica e controarmonica; ma che la sperienza ammonisce l'architetto di quali proporzioni nelle diverse fabbriche riesca più grata la vista. Fondato in un tale principio, tratta delle leggi della visione spettanti all' architettura e delle proporzioni generali delle facciate e dell' interno degli edificj. L' euritmia e il decoro, che non meno dell' ornato e della simmetria compongono la bellezza delle fabbriche, sono argomento agli altri ragionamenti dell' A. Che se fin qui tu lo vedi più intento a distruggere che a propor regole, bada che il sovvertimento dell' arte venne dal troppo (1), e

---

(1) In più luoghi delle *lettere inedite* dell' A. al co. Sangiovanni confermasi questa verità. Ne citeremo alcuni, anche per rallegrare il lettore colle amenità di questo epistolario, che vorremmo vedere pubblicato. „ Qui si terminò jeri di eriger l' obelisco sul Quirinale. E in tre pezzi esso obelisco mezzanotto. Vi si è impiegato un eccesso di meccanica. Tutti i peccati sono qui per eccesso „. *Let. LVI. Roma* 7. *ottob.* 1786. E altrove. „ Le mando un esemplare d' una baia stampata dal Remondini sull' architettura di Roma. L' autore se ne arrossisce. Più ne taroccano questi architetti: taroccano anche questi patrizj romani, e fin il Papa sbuffa. Ma se si lascia loro l' arbitrio di scapricciare a lor talento nelle fabbriche, convien che lascino anche agli altri la libertà di parlarne come la sentono. Ma niente più difficile che l' esser giusto. Ora tutta l' architettura romana è impiegata a rialzare obelischi. Oltre all' eretto fra i cavalli di Monte Cavallo, se ne erige uno su la Trinità de' Monti, e poi un altro a Monte Citorio, e questo è il gnomone ch' era in Campo Marzio. Che si rialzino tali insulsaggini, vi sono, non sono altrove, a maraviglia. Ma collocarli in siti angusti e sopra piedestalli di piedestalli di piedestalli di materia diversa, e con gole, listelli, sgusci e con tanti altri membretti che han tanto

che a purgare un terreno infestato da bronchi è necessario usare del ferro e del fuoco. Intanto egli t' insegna, che il bello degli edificj non emerge dalla grandezza, non dalla copia degli ornati nè dalla ricchezza: che non volge a' capricci della moda, ma è positivo, universale, costante: che le nostre fabbriche non riceveranno mai l' impronta divina dell' inventiva fino a che si copieranno servilmente gli antichi, e non si ridurrà la imitazione all' investigare da quali principj ed ispirazioni sieno state generate le opere loro maravigliose: che le autorità e gli esempi, di qualunque persona, luogo e tempo si sieno, non debbano avere alcun vigore quando sono contrarj alla bella natura, che in somma non si dee trarre dietro al carro delle lettere e delle arti la filosofia, ma debbe starne al timone. Conchiusa la parte elementare che concerne le misure, tratta l' A. nel secondo volume della *comodità* delle fabbriche, che ne forma la parte storica. Trovandosi quest' arte collegata a' bisogni della vita ed alle più importanti istituzioni, e comportando il soggetto di ragionare della forma, collocazione e distribuzione de' pubblici e privati edificj, si aprì all' A. un vasto campo di critica e di utili ammonizioni ch' ei percorse in ogni lato con quella piacevolezza e spontaneità di ragionamento, che sono al tutto proprie degli scritti suoi, e che fanno quanto istruttiva, altrettanto grata la lettura di questo.

Vaghezza di moralizzare sviò non di rado l'A. dall' assunto: di che si avvide egli stesso, e ne addusse

---

da fare con quelle masse egizie, quanto co' geroglifici la croce piantatavi in cima, pare a lei, sig. conte garbatissimo, che anche questo vada a maraviglia? Ma così hanno d' andare le cose di questo nostro bellissimo mondo e nel fisico e nel morale di qualunque specie „. *Let. LVIII. Roma* 5. *aprile* 1788.

in discolpa, che lo studio dell' architettura non dovendo ristrignersi a que' pochi che ne fanno professione, ma estendersi a coloro che trovansi in istato di farla esercitare, gioveranno ad essi quelle osservazioni che mirano a dimostrare la utilità o l' inutilità di alcune fabbriche, la situazione, la forma e la distribuzione più conveniente. In un apposito capitolo sul fine dell' opera l' A. volgendo il discorso a' ricchi dimostra loro quanto si vantaggerebbero dalla conoscenza del disegno e dallo studio dell' architettura.

Meno felice, a quanto ne pare, fu il Milizia nella parte di questo lavoro che tratta della *solidità* delle fabbriche. Non è ch' ei non sentisse l' importare della materia, ma non esercitando praticamente l' architettura, non aveva alla mano esperimenti ed esempi onde oppugnare o confermare le consuetudini de' pratici e le teoriche degli scienziati; quindi si contenne a riferire quanto nelle opere altrui ritrovò. Nato ad essere autore, parve non curante della lode di compilatore diligente; poichè non trattò della meccanica costruzione delle scale, non dell' arte di tagliare le pietre, nè de' varj modi di collegarle ad esempio degli antichi, non delle cupole nè degli archi rampanti, non delle macchine per sollevare o trascinare i pesi, non d' altri argomenti di uguale importare che trovansi svolti distesamente nell' erudita opera di M. Rondelet (1).

---

(2) *Traité thèorique et pratique de l' art de bâtir*. Paris, chez l' auteur enclos du Panthéon, 1812. A tali e simili lacune sperammo fosse per provvedere una recente opera del Prof. Giovanni Antolini: *Osservazioni ai principj d' architettura civile di Francesco Milizia*. Parve che a tal fine mirasse l'egregio professore, dichiarando nella prefazione *di conoscere chiaramente il bisogno di supplire a que' voti che lasciò l' A.*; ma il suo buon volere non satisfece alla comune aspettazione; dappoichè

In quella vece accusò l'architettura moderna di aver fatto pochi progressi rispetto alla solidità: giudizio dettato forse meno dall'amore o dalla conoscenza del vero che dal desiderio di scusare l'incuria con la quale aveva egli trattato questa materia. Osservatore imparziale quale si mostrò quasi sempre, doveva confessare che se le fabbriche più cospicue de' moderni non adeguano le antiche nella semplicità della composizione e nella purezza dello stile, le pareggiano nel magistero della esecuzione e le vincono nell' arditezza della costruzione. Nè dissimulò egli queste lodi meritate da' moderni ov' ebbe a ragionare di quelle opere loro che sono degne di tali encomj. Non dobbiamo però dissimulare neppur noi che un tale difetto di solidità nelle moderne fabbriche, non raro altrove, è più comune in Roma. L'A. nelle lettere al Sangiovanni racconta funesti casi per tal cagione avvenuti ad alcuni moderni edificj di quella metropoli (1).

---

nè ad una pure delle accennate ommissioni nè delle altre, di cui si tace per brevità, fu supplito dalle *osservazioni ai principj d' architettura* ec.

(1) „ Giorni sono a Frascati in un pranzo che ivi dava il card. d' York a tredici qualificati soggetti, sfondò tutto in un tratto il solaio della camera ove si desinava, mentre si era alla seconda portata. Precipitaron tutti con tre familiari che in quell' istante vi si trovavan di servizio e con quanto era in quella camera. Sarebbero tutti rimasti soffocati dalla polvere delle macerie, se non fosse stato aperto immediatamente il portone d' una rimessa corrispondente alla camera sfondata. Ne furon tutti estratti variamente contusi e sfregiati, ed alcuni vomitanti. Il card. d' York ne uscì senza calzoni e con parecchie ammaccature. Il card. Orsini vi perdè la parrucca e vi guadagnò alquante graffiature nel viso e in testa e delle contusioni alle cosce ed alle braccia. Uno se ne morì dopo un giorno, e tre o quattro stanno ancora assai

La spontaneità e l'energia che brilla nei *principii d'architettura*, la piacevole irrisione onde sono trattate molte produzioni dal volgo de' conoscitori reputate modelli di buon gusto, il breve numero delle regole, la novità e il senno de' ragionamenti vinsero gli animi de' giovani artisti e innasprirono l'orgoglio de' provetti che maledirono l'A. come satirico mordace e irriverente sovvertitore di ogni più venerata disciplina. Anche i puristi, famelici sempre di nude parole (1), dannarono lo stile di lui biliottato di modi francesi e romaneschi (2). Querela giustissima, perchè il Milizia ridevasi de' puristi e di quel tribunale che per istracca metafora s'intitola della crusca, e gridava che la prima

---

mal conci. Il meno male fu che nella rimessa trovavansi delle carrozze le quali ritennero molto l'impeto della caduta. Tali accidenti qui non sono rari. Ella avrà osservato che qui un solaio è ordinariamente sostenuto da un solo trave situato nel mezzo del palco, onde, rotto quel trave, addio solaio. Frattanto gli architetti seguitano ad usare i loro travoni atlantici, non ostante le ruine frequenti, i timori continui e la deformità che ne risulta alla veduta de' soffitti. Tutto ciò non importerà nulla a molti architetti famelici, anzi ne godranno, altri non sapranno far meglio, altri non potranno per ostacolo de' proprietarj non abbastanza istruiti.,, *Lett. XXVI. Roma* 30 *Settembre* 1775. Di altri posteriori fummo testimonj noi stessi nel nostro soggiorno in Roma, e pochi giorni dopo la nostra partenza cadde il soffitto dell' albergo dell' Europa, dove eravamo alloggiati. I giornali riferiscono sovente di tali sfasciamenti e uno ne fu annunziato anche da ultimo.

(1) ,, Qui tantum verba sectatur nihil habebit: qui autem possessor est mentis diligit animam suam, et custos prudentiae inveniet veritatem.,, *Salom. in prover.* cap. XIX. n. 8.

(2) *Europa letteraria*: Giornale, Venez. pel Fenzo.

cura di uno scrittore debb' essere la chiarezza, scrivendosi principalmente per essere intesi (1).

Le lodi e le censure provocate da quest' opera incitarono ugualmente l' A. a pubblicarne di nuove. Scrisse quindi *l' Arte di vedere nelle belle arti* (2).

---

(1) Per dare a' nostri leggitori concetto dello stile dell' A., trascriveremo un breve passo di quest' opera, in cui egli parla degli archi di Trionfo.

„ Noi per una vittoria cantiamo un *tedeum*, spariamo quattro mortaretti, facciamo giocare un fuoco artificiato, mettiamo de' lumi alle finestre, e dopo due o tre giorni non vediamo più alcun segno del grande avvenimento. Gli antichi muravano un arco di trionfo. Per Roma e per l' impero romano erano seminati questi monumenti di valore, per lo più d' ingiustizia, e sempre di rovina. I greci stimarono un tempo che tali monumenti non si avessero a costruire che di legno, affinchè la memoria delle inimicizie e delle violenze tra popoli fosse di breve durata. . . . . .

„ Ben di rado si costruiscon archi trionfali a' giorni nostri. Sieno pure rarissimi a cagione di vittorie, se non per quelle provenienti da una guerra giusta ed evidentemente giusta di una necessità indispensabile. Di una guerra giusta e necessaria fin l' esito infelice merita un monumento glorioso che faccia conoscere la grandezza della impresa, e mantenga sempre vivo l' impegno di eseguirla alla prima favorevole occasione. La spedizione della Spagna contro Algeri riesce sventurata: ma sarà sempre gloriosa pel grande giustissimo oggetto di estirpare i ladroni. Fuori di tali casi sieno sempre tutti gli archi trionfali in grande abbondanza per i Sovrani benefici e per que' cittadini che hanno saputo trionfare del loro bene privato per la pubblica beneficenza. „

(2) *Dell' Arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs.* Ven. pel Pasquali. 1781, in 8. I. ediz. Una seconda edizione dedicata all' accademia Ligustica delle belle arti si fece in

Se all' aspetto delle stesse opere della natura non avviene che gli uomini sieno ugualmente da un irresistibile sentimento avvertiti della presenza del bello, perchè la vista intellettuale è pur essa suscettiva di perfezione per via di esercizio e di confronto, quale studio non sarà necessario per ben vedere in sulle arti, ove tutte le bellezze d'imitazione più o meno derivano da convenzioni? Fornito com' era l' A. e di occhi per vedere, e di anima fatta per sentire, uscì, senza smarrirsi, dalle vie trite, e sciolto da quelle superstizioni, per cui gli scrittori che furono prima di lui eransi fatti eco gli uni dagli altri, giudicò secondo le proprie sensazioni francheggiate e rischiarate dalla teorica delle arti, e come dentro gli dettava andava significando. In questa operetta egli rassegna i capi d' opera delle arti, ne esamina le parti e l' intero, quindi li colora di tinte così calde ed energiche, che trasfonde nell' anima de' leggitori quella impressione vivace, che n' ebbe egli stesso; e raccolto così un buon novero di osservazioni, ne trae fuori principj che costituiscono gli elementi della sua *Arte di vedere*.

Questo libro ebbe acerbe censure, massimamente perchè contiene giudizj troppo severi e dettati con superba e cinica asprezza contro il divino Michel-Angiolo. (1)

Genova, nella stamp. Caffarelli, 1786, in 8. È questa corretta ed accresciuta di note scritte colla consueta originalità dell' A. e ommesse nelle edizioni venete, ed è certo la migliore di tutte ,, Un' altra edizione dedicata a S. E. Federigo Foscari senatore, ne uscì in Ven. pel Pasquali l' anno 1792, in 8.

(2) Il cav. Cicognara scrisse: ,, che quest' opera in mano de' giovani è infinitamente pericolosa, e potrebbe condurli a sprezzare senza scelta, a condannare senza ragione e a diventare d'una cinica severità nelle arti con

E per verità quella vasta e feconda mente che produceva ad un tempo il Mosè, il Giudizio universale, e la Basilica di S. Pietro, quel genio poderoso che si alzò a sfidare la natura, e co'suoi giganteschi pensieri parve con essa lottare, quell' artista filosofo, che improntò l'arte de' costumi, e delle idee contemporanee ec., quel singolare artista che fu inimitabile perchè non imitò veruno, non doveva soggiacere a quella critica meritata soltanto da' suoi stupidi imitatori, che incapaci di emulare le inspirazioni e gl' impulsi di quel grande, colle esagerazioni e cogli sforzi loro impotenti sognarono d'imparentarsi colla fiera mente di Michel-Angiolo, mentre colle miserabili opere loro fecero fede soltanto del bisogno che avevano d'involare, e della imperizia loro nel farlo. Opiniamo inoltre col sig. Quatremère de Quincy, che le censure agli uomini sommi, e sieno pure giudiziose, detraggono alla reverenza che a' genii è dovuta; e mentre la critica con una sola misura dispensa a que' gloriosi, e agli uomini mediocri censura ed elogi, onde sempre la mediocrità si vantaggia, fa inciampo al genio, cui la tema della censura rende circospetto ne' suoi impulsi, e ne rallenta il volo per evitargli la caduta.

Altro lavoro dell' A. che ha relazione col precedente è quello di *Roma delle belle arti del disegno* (1).

In questo erasi proposto di descrivere le più ragguardevoli opere d' architettura, scultura e pittura che si trovano in quella città; ma appena mise fuori la prima

---

proprio danno e nessuna pubblica utilità „ *Storia della Scultura*. Tom. II. lib. V. cap. II. fac. 270.

(1) *Roma delle belle arti del disegno : parte prima : dell' architettura civile.* Bassano, 1787, in 8. Sembrerebbe più ragionevole, come osserva il ch. sig. Gamba nelle *Notizie* bibliografiche intorno a F. Milizia, il titolo: *Roma nelle belle arti* ec., nondimeno il ms. autografo è simile alla stampa.

parte spettante all' architettura, il libro venne severamente proscritto e l' A. perseguitato (1).

Ne doveva altrimenti seguire di un libro in cui si sentenziava del merito di alcune opere di artisti contemporanei commesse o dirette da Monsignori, che in Roma possono giudicare, ma non essere giudicati.

Nella parte pubblicata di questo libro sono descritte le fabbriche più cospicue di quell' antica metropoli, secondo l' ordine de' tempi. Cominciasi colla descrizione della Cloaca massima e si finisce con quella della sagrestia di S. Pietro, cioè dall' ottimo al pessimo.

Dobbiamo pure al Milizia alcune traduzioni e compendj di opere utilissime. Partecipa de' due generi ed occupa il primo luogo il *Dizionario delle belle arti* tolto da quello dell' *Enciclopedia metodica*.

Benchè l' A. con manifesta predilezione scrivesse di belle arti, non è però che il suo pieghevole ingegno non siasi rivolto ancora ad altri studi. Scrisse un *Dizionario di medicina domestica* dietro quello di Guglielmo Buchan, medico Scozzese (2).

---

(1) „ Cet ouvrage fut publié à Rome, en 1792. il y eut tout le succès possible; c' est dire assez qu' il fut sévèrement proscrit et son auteur persécuté„. Così scrisse il generale Pommereuil, che di quest'opera e della precedente ne compose una sola nella traduzione francese che pubblicò con questo titolo: *De l' art de voir dans les beaux arts, traduit de l' italien de Milizia; suivi des instructions propres à le faire fleurir en France et d'un état des objets d' arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté, par le général Pommereuil* à Paris, chez Bernard, an VI. in 8.

(2) *Dizionario di medicina domestica, o sia trattato compito dei mezzi più semplici per conservarsi in salute, per preservarsi e guarire dalle malattie: Opera di*

Tradusse *l'introduzione alla storia e alla geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles* (1); e l'articolo del *Salasso* dell'enciolopedia.

Compendiò la *Storia dell'Astronomia* di M. Bailly e gli *elementi di matematiche pure* dell'abate de la Caille

---

Guglielmo Buchan medico Scozzese adattata all' intelligenza di ognuno. Il sig. Gamba ne avverte, ,, che questo lavoro postumo dell' A. non ha ancora veduto la luce, quantunque sia opera compita per ordine alfabetico, e preceduta da una lunga e spiritosa prefazione. Il ms. è di fac. circa 800. ed ha avuto l' ultima mano. È da desiderarsi che si renda di pubblica ragione al più presto, e che tra le molte carte lasciate dall' A. si faccia un'accurata scelta di tutte quelle che possono riuscire onorevoli alla sua memoria e di universale giovamento,,. *Catal. delle op. di F. Miliz. stamp. dopo le Notizie di F. Miliz. scritte da lui med.* fac. XVI. in fine.

(1) Questa traduzione del Milizia fu pubblicata dal cavaliere Giuseppe Azara, Parma, dalla stamperia reale, 1783, Vol. 2. in 8. Riferiamo qui una annotazione bibliografica del sig. Gamba in proposito di questa edizione. ,, Splendida edizione in cui per bizzarria del traduttore sono tolte tutte le lettere iniziali. Dobbiamo quest'opera al cav. di Azara morto a Parigi li 27 gennaio 1804, il quale, sopra materiali informi e confusi avuti dall' A., compose e riordinò la prima edizione fattasi a Madrid in ispagnuolo nel 1755. col titolo seguente: *Introduction a la historia natural, y a la geografia fisica de Espana por don Guillermo Bowles.* È stata riconosciuta di tale importanza, che il sig. Giovanni Talbot Dillon l'ha voluta render pienamente nota all' Inghilterra, e l'ha fusa tutta nel suo *Viaggio di Spagna*, impresso in Londra sontuosamente nel 1780. Elegante, concisa e ben eseguita si è questa traduzione italiana del nostro Milizia ,,.

Dopo le persecuzioni sostenute in Roma dall' A. pel suo libro: *Roma nelle belle arti del disegno*, non solo egli ne sospese la pubblicazione della seconda e della terza parte, ma più non iscrisse di belle arti. Nimico dell' ozio ed operoso com' egli era, si appigliò subito ad altro studio ed elesse la storia naturale, reputandola ancor più lontana dell'architettura dall'adombrare la inquisizione de' monsignori, e dall' eccitare le rivalità di altri studiosi, essendo allora questa scienza affatto trascurata in Roma. Molto, come ci attesta egli stesso, scrisse sulle piante e sugli animali, senza stampare cosa alcuna, avendo già pubblicata quattro anni prima la *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna di Gugl. Bowles.*

Scrisse ancora un opuscolo sull' *Economia pubblica* (1).

Ed anche a tali studi sul finire del suo arringo era tratto da una speciale inclinazione, sebbene i tempi, come ci fa sapere egli stesso, non vi fossero propizj (1).

Finalmente per aderire alle premure del suo illustre amico e mecennate delle belle arti S. E. cav. don Niccola de Azara, si adoperò molto anche nella compilazione delle opere del cav. Mengs.

Ma non dobiamo finire questo articolo senza accennare le *Lettere del Milizia al co. Sangiovanni Vicentino*, che autografe si conservano nella biblioteca di Vicenza, e che versano singolarmente intorno alle belle

---

(1) *Economia pubblica*. In Roma per Damaso Petretti, anno sesto della libertà, I. della Romana, in 4. Del 1798 si cominciò a stampare quest' operetta, mentre ancora viveva l' A., e uscì in luce nel mese di aprile, dopo la sua morte che seguì nel marzo.

(2) *Notizie di F. Milizia scritte da lui medesimo.* Dai torchi Remond. 1804, fac. VII.

arti (1) Il ms. ne contiene cinquantanove, tre delle quali, cioè la 5, 52 e 54 furono scritte dal co. Francesco Sangiovanni, e datate da Vicenza, e trattano esse pure di belle arti e singolarmente di architettura. Tutte le altre sono del Milizia e scritte da Roma, tranne due da Napoli. Il periodo in cui furono scritte abbraccia quasi diciannove anni, cioè dal 20 luglio 1771, data della prima lettera, fino al 29 maggio 1790, data dell'ultima. Nè meglio le sapremmo raccomandare al pubblico, che ricordando averne promossa la stampa il ch. cav. Cicognara (2), zelatore di quanto onora le arti italiane, e aggiugnendo ai già recati un nuovo brano di queste lettere, da cui si può scorgere, che se il Milizia si mostrò accerbo censore, singolarmente de' suoi contemporanei, seppe altresì dar lode al vero merito, e da un primo lavoro predire la fama del più grande artista de' nostri tempi (3).

---

(1) Noi ne abbiamo sott'occhio copia genuina fatta per mano dell' egregio dottore sig. Francesco Testa Vicentino, che la compiè e riscontrò sull' autografo ms. il dì 29 settembre dell'anno 1819, della quale cortesia gli attestiamo qui pubblicamente la nostra gratitudine.

(2) *Memoria intorno all'indole e agli scritti di Francesco Milizia, e progetto di pubblicare alcune sue preziose lettere inedite in materia di belle arti, del cav. Leopoldo Cicognara all' amico Profess. Rosini*. Leggesi negli *atti della Società italiana*. Vol. II. fac. . . . .

(3) „ Fenomeno singolare, sig. Conte amabilissimo mio Padrone. Perciò le scrivo. Che proemio! In questa chiesa de' Ss. Apostoli de' PP. Conventuali alla porta della sagrestia a fronte di una delle due navate laterali lo scultore Antonio Canova Veneziano ha eretto un mausoleo a Papa Ganganelli basamento liscio diviso in due scalini. Sul primo siede una bella donna chiamata la Mansuetudine, mansueta quanto l' agnellino che le giace a canto in ritirata. Sul secondo scalino è l' urna sopra cui dalla parte opposta si appoggia un'altra bella giovane

Tali e tanti sono gli scritti di Francesco Milizia. Quelli che versano intorno alle arti onorano più degli altri la memoria di lui, e ben è degno di onore chi si adoprò possentemente a cancellare dall'architettura moderna quella impronta di servitù, di fredda imitazione o di smaniosa libidine che ne avviliva le opere; chi additò come si giunge a respirare una libertà feconda, mentre premunì altrui a non avventurare alcuna licenza, se non allora che una profonda e perfetta cognizione de' principj del bello ci preservi dal cadere, percorrendo la pericolosa strada del sublime. In ogni suo scritto poi il Milizia insegnò ad emanciparsi dalla ortodossia de'pedanti; e sentì che cercando di ricondurre i proprj concittadini a pensare e a giudicare di per sè stessi, qualunque ne fosse l'argomento, avrebbe giovato non solo alle belle arti di cui scriveva, ma all'umanità ed alla morale.

---

la temperanza. S' alza indi sopra un plinto un sedione all'antica, dove sta a sedere con tutto il suo agio il Papa vestito papalissimamente, e stende orizzontale il braccio destro, e la mano in atto d' imporre, di pacificare, di proteggere. Questo è il Mausoleo. Tutto è di marmo bianco, eccetto lo zoccolo inferiore, e il plinto colla sedia, che sono di lumachello. L' accordo è grato: il lume gli viene dall' alto, e temperatamente, onde tutto spicca con dolcezza. La composizione è di quella simplicità, che pare la facilità stessa, ed è la stessa difficoltà. Che riposo! che eleganza! che disposizione! La scultura, e l'architettura sì nel tutto, che nelle parti è all' antica. Il Canova è un amico non so se di Atene, o di Corinto. Scommetto che in Grecia, nel più bel tempo di Grecia se si avesse avuto a scolpire un Papa, non si avrebbe scolpito diverso da questo. In 26. anni, ch' io sono in questa Urbe dell' Orbe non ho veduto mai il popolo di Quirino applaudir così generalmente niuna opera tanto come questa. Gli artisti più intelligenti, e galantuomini la giudicano fra tutte le

Sua indole.

Tranne il caso di una rara impudenza, è necessario essere inspirato dalla coscienza della propria bontà ed avere inspirato altrui molta fiducia nella propria sincerità, perchè uno scriva veridicamente la propria indole, e perchè altri non sia incredulo a ciò che legge. Sembra che entrambe queste condizioni concorressero a francheggiare Francesco Milizia allorchè s' indusse a dettare la sua. Però assuntosi di tramandare egli stesso a' posteri questa importante parte della sua storia, venne a sollevarci dal carico grave e delicato, a cui non ci sottoponiamo mai senza tema, d' indagarla noi stessi per entro alle sue opere. Ecco pertanto in qual modo abbia egli delineato il suo interno.

„ Nel mio carattere morale e fisico non vi è nulla di singolare e di straordinario; voglio delinearlo, e nol so fare. Quanto mi fanno ridere quei caratteri che si fanno degli altri con tanta eleganza! Io, per quanto studio a conoscermi, non mi conosco, e pretenderò conoscere

---

sculture moderne la più vicina all' antico. Fin gli stessi ex-gesuiti lodano e benedicono Papa Ganganelli di marmo. E certamente questo è un miracolo di quel Papa, quale sarà più glorioso per questo monumento, che per la soppressione de' Gesuiti. È questa un' opera perfetta, e per tale viene dimostrata dalle censure, che ne fanno i Michelangelisti, i Berninisti, i Borroministi, i quali hanno per difetti le più belle bellezze, giungendo fin a dire, che i panneggiamenti, le forme, le espressioni sono all' antica. Dio abbia pietà di loro. Il nostro Sior Pier Vinale ne sta lavorando la incisione. Io mi congratulo dunque con tutti i Veneti. Desidero, che i giovani artisti si mettano sul buon sentiero di Canova, e che le Belle Arti risorgano. Desidero molto, ma spero poco. Spero bensì, che il Canova si comporterà a maraviglia anche nel Mausoleo, che farà a S. Pietro per Papa Rezzonico. „

gli altri per alcuni loro tratti superficiali e spesso contrarj al loro interno (1)? Io sono caldo, collerico, superbo, e nel tempo stesso modesto, benigno, sofferente. Sono coraggioso, di grandi idee, libero da pregiudizj, flessibile alle altrui ragioni, amante della novità, e di buon criterio; di mediocre penetrazione, poco riflessivo, poco attento, avido d' imparare, laborioso, compassionevole, buon amico, galantuomo. Sempre lontano dalla millanteria, sono umile senza abbiezione, son generoso, severo, tranquillo, ho in odio ogni specie di vendetta, e sono anzi benefico, studioso ed applicato a varie cose che stimo le più utili. Le mie opere, il mio discorso, mi han procacciato la riputazione di dotto, ma io conosco di non esserlo; sono un ammasso di eterogeneo ,, (2).

Dopo tali parole e l' anatema scagliato dall' A. contro chi scrive l' indole altrui, chi oserebbe aggiungere qualche lineamento alla sua? Vorremmo noi saperne più di lui stesso? tanto più ch' egli si è ritratto con molta ingenuità, a quanto pare. Certo le sue *Lettere al Sangiovanni*, dove ei non mirava a dipingersi, confermano quanto dice qui di sè stesso, e tutte le sue opere lo offeriscono nel medesimo aspetto, sempre nuovo e bizzarro nell' aprire i suoi concetti, sempre libero manifestatore delle sue opinioni, sempre nimico del fanatismo e dell'impostura, sempre militante pel bello delle arti.

---

(1) L' A. che aveva scritte tante indoli degli architetti di tutte le età, mirava forse a ritorcere contro sè stesso questa censura generale: e noi potremmo applicarcela ugualmente; se non che quando altri ha fatto ogni suo possibile per far bene, e la natura delle cose esclude forse il far meglio, la stessa impossibilità assolve dalla perfezione; nè per ciò è da conchiudersi, che la difficoltà somma debba farci cessare dall' opera.

(2) *Notitie di F. Milizia scritte da lui medesimo*, e trovate in un foglio autografo fra' suoi libri. 1804. da' torchi Remondiniani.

TRATTATO
COMPLETO, FORMALE E MATERIALE
DEL
TEATRO
DI
FRANCESCO MILIZIA

CAPITOLO PRIMO

DEL TEATRO IN GENERALE

Il teatro è tra le censure del mondo serio e gli applausi del bel mondo. I moralisti sì teologi che filosofi, non vi veggono che sciocchezze, dissipazioni, scandali; giungono fino a sentenziarlo per una fucina di peccati e di vizi, e gridano alla distruzione. Frattanto i teatri sono sempre tutti affollati d' ogni ordine di gente; e le persone civili, la nobiltà, i ministri di stato, i sovrani stessi ne fanno una delle loro principali delizie: delizia vantata d' innocenza, anzi di utilità.

Fra questi due estremi si potrebbe mai ritrovare qualche mezzo virtuoso, che riconciliasse i due opposti partiti? Bella cosa sarebbe contentar tutti. Mettiamoci in cerca di questa pietra filosofale.

Non si può negare a' venerandi moralisti, che il teatro non sia pieno di difetti producenti gran mali. Dunque si distrugga. Ma non v' è apparenza ch' esso si voglia lasciar distruggere: s' ergono anzi continuamente nuovi teatri, e quella città che n' è priva, è riputata una ben meschina città: perchè neppure

si può negare, che il teatro non sia di gran diletto. Dunque si riformi. Gli si sradichino tutti que' difetti, de' quali è infestato, e si riduca al maggior utile, al maggior piacere.

Se questa riforma è possibile, se è praticabile, e se felicemente sarà eseguita e mantenuta, non vi saranno più dispute, saranno tutti contenti, e ciascun partito vi guadagnerà. Vi guadagneranno i censori, i quali invece d' impiegar vanamente il loro tempo in isterili declamazioni, si occuperanno ad invigilare sull' emendazione del teatro, a conservarne la purità, ed a godere il frutto delle loro fatiche. Vi guadagnerà molto più ancora il mondo allegro in non essere più disturbato da scrupoli in questo suo divertimento, da cui egli trarrà diletto ed utile in assai maggior copia, e d' una qualità più squisita di quello che finora non ha tratto.

Il progetto d' una tale riforma esige un' analisi del teatro. Ma per fare questa analisi, e dire quanto si conviene in questa materia, ci vuole un foraggio generale, anzi un saccheggio sopra molti libri. Il Muratori, l' Algarotti, il Batteux, d' Alembert, l' Enciclopedia, le Memorie dell' Accademia delle Iscrizioni, e quanti ci verranno per le grinfe, saranno tutti depredati, e se ne riporteranno squarci interi, senza altre citazioni, inutili al dotto, ed all' ignorante lettore, e tanto più inutili, quanto che dove parla la ragione, le autorità

debbono tacere. Ma perchè ridire cose già dette? Finchè sussistono gli stessi abusi, ciascuno ha diritto di predicare, e di ridire come a' fanciulli, più volte le stesse cose.

Il teatro, come tante altre cose di questo mondo, trae la sua origine dalla noia, molla generale, e ben potente ad eccitare i maggiori movimenti ne' petti umani. Qualcuno crudelmente annoiato (verisimilmente sarà stato qualche principe) avrà avuta la prima idea di far rappresentare sopra un tavolato gl' infortuni, gli errori, le scioccherie de' nostri simili per passare così il tempo, e sentir meno l' insipidezza della propria esistenza.

Non dovette passare gran tempo ad accorgersi, che le altrui disgrazie o scempiaggini così rappresentate consolavano, o guarivano dalle loro proprie quelli, che da attori resi spettatori della vita umana, ne sentivano raddolcito il peso e l' amarezza.

Il primo effetto dunque del teatro è stato come un trastullo dato a' fanciulli adulti che tribolano, cioè un piacere per distrarsi dalla noia, dalla inerzia, e da' disgusti della vita. Questo piacere, che nella sua origine può riguardarsi come negativo, è divenuto poi positivo e reale, a misura che la rappresentanza di qualche azione interessante e curiosa della vita umana si è fatta nella maniera più viva e più naturale: appunto come si ha vero diletto in ravvisare espressa vivamente in tela o

in marmo qualche produzione dell' uomo o della natura.

Il secondo effetto del teatro è stato l'utile: perchè una tale rappresentazione avverte necessariamente gli spettatori a correggersi de' loro vizi e difetti, ed a soffrire con pazienza le proprie sventure.

Questi due effetti, piacere ed utile, uniti sempre, ed amalgamati insieme, formano l'oggetto del teatro. Oggetto massimo; che consiste *nella morale posta piacevolmente in azione per iscuotere ed animare gli spettatori alla virtù*.

Quattro sono le principali spezie di rappresentazioni che si fanno nel teatro, tragedia, commedia, pastorale, ed opera.

1. La *tragedia* è la rappresentazione d' un fatto eroico, per eccitare terrore e compassione.

2. La *commedia* è un' azione finta, in cui si rappresenta il ridicolo, per correggerlo.

3. La *vita campestre* rappresentata con tutte le sue grazie, forma la *pastorale*.

4. L' *opera* è la tragedia, o la commedia posta in versi e musica, per eccitare una più forte impressione. Se una tragedia in versi è rappresentata in musica, dicesi a dirittura *opera*; e se una commedia è in versi ed in musica, si chiama *burletta*.

Queste quattro specie di rappresentazioni teatrali formano quella parte di poesia, che si

chiama *Poema drammatico.* Per maggiore intelligenza si sviluppi tutto colle definizioni.

La poesia è *l' imitazione della bella natura espressa con discorso misurato a fine d' istruire e di dilettare.* All' incontro la prosa o l' eloquenza è la natura medesima espressa con discorso libero.

Imitare la bella natura è lo stesso che imitare una scelta di parti naturali perfette, componenti un tutto perfetto, il quale naturalmente non si dà. Tutte le arti s' impiegano ad imitare la natura per nostro utile o diletto. Ma la natura non produce cosa (almeno riguardo a noi) che sia perfettamente buona o cattiva, bella o brutta. Ella si è preso piacere di frammischiare e confondere in uno stesso soggetto il bello e il brutto, il cattivo e il buono. Ora le belle arti fanno quello che la natura non fa. L' uomo di gusto e di genio, dopo avere ben osservata e studiata la natura, sceglie le parti che a lui sembrano le migliori sparse qua e là nelle produzioni naturali, e ne forma un tutto compito. Questo tutto così compiuto e perfetto relativamente a noi, è quello che si chiama la *bella natura*: *tutto* immaginario, ma il fondo però è intieramente naturale. Tutto è natura, dice Pope, ma natuta ridotta a perfezione ed a metodo.

Tis nature all, but nature methodized.

Forse dacchè il mondo è mondo, non vi fu donna sì bella come la Venere de' Medici; nondimeno tutte le parti di quella statua sono bellezze, che separatamente esistono in realtà nella natura, e l'artista altro non ha fatto che scegliere giudiziosamente ed unirle insieme, per formarne una sola compita bellezza. Così Zeusi per dipingere una bellezza perfetta, non fa già il ritratto d'una bella donna, ma di molte donne le più belle raccoglie insieme i tratti più belli. Nella stessa guisa l'Avaro di Molíere è un avaro perfetto, che al mondo non si dà. Perciò si dicono *belle arti* quelle che hanno per oggetto la bella natura. La storia e l'eloquenza rappresentano la natura tale com'è, e ne fanno il ritratto, ma la poesia esponendo la natura come dovrebbe essere, ne fa il quadro.

Dunque l'imitazione della bella natura è veramente l'essenza della poesia. L'altra sua parte poi, *espressa con discorso misurato*, cioè la versificazione, non fa l'essenza e il fondamento della poesia, ma semplicemente un abbellimento, e per così dire il colorito. Possono dunque esservi, e in fatti vi sono, poemi in prosa, come le Avventure di Telemaco; e vi sono de' non Poemi in versi, come quello di Lucrezio della natura delle cose.

La poesia è divisa in due gran parti; o

racconta le cose altrove accadute, e questo è l' oggetto del *Poema epico*; o le rappresenta sotto gli occhi, come se attualmente accadessero, e questo è l' oggetto del *Poema drammatico*.

La parola greca *dramma* significa *agire*. Si è data tale denominazione a questa specie di poema, perchè il fatto non vi si narra, ma vi si mostra per mezzo delle persone, che vi agiscono e lo rappresentano.

È dunque il *Poema drammatico* una imitazione di azioni scelte, maravigliose, eroiche, o comuni, espresse con discorso misurato, a fine d' istruire e di dilettare. E siccome la versificazione non è assolutamente necessaria alla poesia, ne viene in conseguenza che non è essenziale nè alla tragedia, nè alla commedia, le quali possono benissimo essere in prosa, benchè però assai meglio saranno in versi (1).

(1) *Versi*, ma non rime. A tutti è notissimo, che la *Rima* è un' invenzione di popoli barbari, i quali non sapendo maneggiar i versi armoniosamente, hanno sentito qualche specie di piacere nella rima. In fatti nelle contrade più inculte dell' Asia, dell' America, della Lapponia, si è trovata stabilita la rima. E forse lo sarà stata anche in Grecia ne' tempi anteriori ad Omero. All' incontro gli elegantissimi Greci e i Latini, *quibus dedit ore rotundo Musa loqui*, la sfuggivano con uguale studio, con cui i loro inculti antenati, e gli altri rozzi la cercavano. Rimbarbarito l' Impero Latino, venne la rima fino dalla Scizia a imperversare nel Lazio, e in truppa co' duelli, co' feudi, e con tante altre barbarie, che impropriamente diconsi Gotiche, scapparono ne' tempi

Se la natura avesse voluto mostrarsi agli uomini in tutta la sua gloria, cioè in tutta la sua perfezione possibile in ogni soggetto, la sola imitazione avrebbe fatto tutto il pregio

più caliginosi i versi Leonini, che avrebbero fatto morire di spasimo i Virgili e gli Orazi; ma piacquero tanto ai Danti, ai Petrarchi, ed a tutto il Parnaso moderno, imitatore di quella rusticihezza. Così la rima si è introdotta presso di noi, che ce la conserviamo cara a dispetto del nostro preteso buon gusto, e del nostro progresso in ogni sorta di cultura. Tanta è la forza dell' abitudine!

Ma se la rima è sì disgustevole nella prosa, come può divenire sì bella ne' versi? Piacerà solo a chi ha il gusto, e lo spirito alterato dall' abitudine. In effetto conviene averne una gran massa, per andare a perderlo nella frivolissima astrusa ricerca delle rime, le quali snervano i pensieri, e fanno spesso dire tutt' altro che quello che si avea intenzione. E perchè andare così di buona voglia ad urtare in tanti scogli d' affettate inezie? Chi si ristringe a sormontare una difficoltà per solo merito di sormontarla, è un pazzo, al pari di quel ciarlatano che infilava grani di miglio per la cruna d' un ago. Quanto è estesa la difficile inutilità! La divisa del buon senso è,

Nisi utile est quod agimus, stulta est gloria.

Rimatori, canzonisti, sonettisti, voi già sapete, che i vostri Omeri, gli Anacreonti, i Teocriti, gli Euripidi, non hanno mai sognato d' infrascare rime, nè d' intralciare versi in un numero capricciosamente prescritto. Il loro studio, e lo studio di Virgilio, di Orazio, di Lucrezio, di Catullo, di Terenzio, non fu di *Rimare*; ma di condire i loro versi con ritmo e con armonia. Ma i poveri Francesi senza rima resterebbero quasi senza versi. Ci pensino essi. Ma i nostri più gran Poeti Italiani hanno rimato, sono piaciuti, e piacciono; dunque si seguiti a rimare. Ecco il linguaggio di chi non vuole il gusto sottomesso alla ragione.

dell' arte. Ma siccome ella si è preso giuoco di frammischiare i suoi più bei tratti con una infinità d' altri d' inferiore portata, ci è voluta perciò una scelta; e questa scelta ha richiesto alcune regole proposte dal gusto.

Il dramma dunque ha le sue regole, alcune delle quali sono generali e comuni ad ogni dramma, altre sono particolari a ciascuna delle quattro specie.

REGOLE COMUNI AD OGNI DRAMMA.

I. *Diletto ed istruzione sempre insieme*. Nella natura e nelle arti le cose tanto più si toccano, quanto maggior rapporto hanno con noi. Onde le opere, che avranno con noi il doppio rapporto dell' utile e del piacere, ci saranno più sensibili di quelle, che non avranno che l' uno de' due.

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Il fine della poesia è di piacere, e di piacere con muovere le passioni. Ma per darci un piacere solido e perfetto, non deve mai muovere se non quelle passioni, che c' importa di sentir vive, e non già quelle che sono nemiche della saviezza. L' orrore del delitto, dietro a cui cammina la vergogna, il timore, il pentimento, con un lungo treno di altri supplizi; la compassione per gl' infelici, d' una utilità così estesa quanto l' umanità stessa;

l' ammirazione de' grandi esempi, che ci lasciano nel cuore uno stimolo alla virtù; l' amore puro, e per conseguenza legittimo; queste sono le passioni, che per consenso unanime e costante di tutto il mondo, deve trattare il dramma, ed in generale la poesia.

La poesia non è già fatta per fomentare la corruzione ne' cuori guasti, ma per essere la delizia delle anime virtuose. La virtù posta in certe situazioni, sarà sempre uno spettacolo toccante. V' è nel fondo de' cuori anche più corrotti una voce che parla sempre per lei, e che gli onesti intendono con tanto maggior piacere, quanto più vi trovano una prova della loro perfezione.

Onde i gran poeti non hanno giammai preteso, che le loro opere, frutto di tante vigilie e sudori, fossero unicamente destinate a divertire la leggerezza d' uno spirito vano, o a destare il sopore d' un Mida ozioso. Con tale scopo come mai potevano essere uomini grandi?

Le poesie tragiche e comiche degli antichi erano esempi della terribile vendetta degli dei, o della giusta censura degli uomini. Facevano comprendere agli spettatori, che per evitare l' una e l' altra, bisognava non solamente comparire buono, ma effettivamente esserlo. Erano dunque una viva ed aggradevole scuola di probità e di decenza. E tali debbono sempre essere tutte le opere drammatiche.

II. *Soggetto straordinariamente maraviglioso*. Le azioni ordinarie, comuni, triviali, ci sono poco sensibili: le maravigliose e straordinarie ci danno impressioni forti e nuove. Lo straordinario maraviglioso consiste o nella cosa stessa che si fa, o ne' mezzi che s' impiegano per farla.

III. *Unità di soggetto, di luogo, e di tempo*. Che cosa è un dramma? Un' azione. E perchè non due, tre, o quattro azioni? Perchè lo spirito umano non può abbracciare più oggetti in una volta. Di più, l' interesse diviso si snerva. Dunque un dramma non può avere che un solo soggetto.

L' unità del soggetto richiede quella del tempo e del luogo. Si cospira contro Cesare? Se questa cospirazione dura un solo mese, bisogna raccontare tutto quello ch' è accaduto in tutto il mese, e non si va più alla cospirazione rapidamente. Lo spettatore non dimora nel teatro che quattro o cinque ore; tanto dunque dovrebbe durare l' azione, o al più al più distendersi alla durata d' un giorno. E siccome lo spettatore non cambia luogo, perciò tutto dovrebbe avvenire nello stesso luogo che gli è d' avanti, cioè in una piazza, in una strada, nel recinto d' un palazzo. Incominciare un' azione in Roma, e andarla a finire nel Messico, è un illanguidirla per viaggio. Il maraviglioso dunque è nella *triplice unità*.

IV. *Naturalezza e varietà*. Non basta che

un' azione sia singolare, bisogna che non sia nè troppo complicata da imbarazzare lo spirito, nè troppo semplice da infievolirlo.

Le sue situazioni, i suoi caratteri, gl' interessi se fossero troppo uniformi disgusterebbero. Ma se l' azione fosse traversata da qualche interesse straniero, e mal intersiato, il piacere rimarrebbe interrotto, perchè all' anima posta una volta in moto spiace d' essere mal a proposito arrestata, e deviata lungi dal suo scopo. Bisogna dunque che l' azione sia nel tempo stesso variata ed unica, vale a dire che tutte le sue parti, benchè differenti fra loro, si concatenino scambievolmente, per comporre un tutto che comparisca naturale.

Perciò i travestimenti d' uomini in donne, e di donne in uomini debbono usarsi con gran parsimonia e con verisimiglianza. E chi non si accorge alla voce, ai gesti, alla corporatura, che quegli non è un uomo?

Spesso spesso un personaggio drammatico in qualche prigione o giardino dice di voler dormire, e subito il buon sonno cortese gl' investe gli occhi, e sogna canoramente. Dov' è qui la naturalezza? E quale naturalezza è ne' frequenti suicidi, che si cercano fare per amore? E per amore rinunziare sovente i regni, non so se mai sia stato in moda presso i regnanti.

V. *Numero di attori secondo il bisogno del soggetto*. Una gran moltiplicità reca confusione: un piccol numero insipidezza.

Impiegare personaggi inutili, per riempiere un vuoto, e poi farli sparire o restare, senza che l' azione necessariamente lo esiga, è contro l' unità.

VI. *Caratteri distinti*. È la natura che lo prescrive. Ella ha posto una distinzione sensibile in tutte le cose. Quindi ogni autore avrà il suo particolar carattere distinto dall' altro; ciascuno manterrà sempre il suo, come da principio lo ha manifestato, e ciascuno farà quello che deve fare.

VII. *Contrasto ne' caratteri*. Spicca maggiormente la differenza de' caratteri, e il paragone si fa meglio, se s' introduce, per esempio, un fratrello indulgente e l' altro inflessibile, un padre avaro a fronte del figliuol prodigo, un eroe fiero ed un eroe umano, cioè un falso eroe a petto d' un vero eroe.

VIII. *Immagini spirituali*. Giove fulminante, Nettuno col tridente, Apollo, l' Aurora, Venere, Diana, sono immagini decrepite, che parlano all' immaginazione prevenuta da un falso sistema, anzi per noi sono insignificanti ed insulse. Le descrizioni delle cose materiali, della primavera, d' una tempesta, parlano solo agli occhi, ma non istruiscono punto. Sono le immagini dello spirito quelle, che c' incantano, ci ammaestrano, e ci parlano al cuore. Chiamare gli adulatori *idolatri tiranni de' re*, che bellissima immagine spirituale! Ognuno vede che gli adulatori non adorano i re, che per rendersene padroni.

Queste sono le primarie regole generali e comuni ad ogni specie di dramma.

Il vero dramma dunque *è una scuola di virtù*; e tutto il divario fra il teatro ben depurato, e i libri e le lezioni di morale consiste, *che nel teatro l' ammaestramento è in azione, è interessante, è rilevato dalle grazie e dal diletto.*

Si entri nel dettaglio di ciascun dramma.

CAPITOLO II.

DELLA TRAGEDIA

La *tragedia* è l' imitazione della vita degli eroi, soggetti maggiormente per la elevazione a passioni più violente, ed a catastrofi.

L' azione è eroica, se è l' effetto dell' anima elevato ad un grado straordinario fino ad un certo punto. L' eroismo è un coraggio, un valore, una generosità, al di sopra delle anime volgari. Eraclio vuol morire per Marziano. Pulcheria dice all' usurpatore Foca con una fierezza degna della sua nascita, *tiranno, discendi dal trono, e dà luogo al tuo padrone:* questi sono tratti eroici.

Anche nel vizio entra l' eroismo, ed i vizi sono eroici, quando hanno per principio qualche qualità, che suppone un ardire ed una fermezza poco comune: tal è l' ardire di Catilina, e la forza di Medea.

Quando il poeta ci mostra i grand' uomini in preda alle agitazioni più grandi, si deve per necessità sentire terrore e compassione.

Il principio dunque della tragedia è la sensibilità umana. Il terrore è un sentimento vivo della sua propria debolezza alla vista di un gran pericolo. Il terrore sta tra il timore e la disperazione. Il timore ci lascia travedere, almen confusamente, i mezzi di scampare il pericolo. La disperazione ci precipita nel pericolo stesso. Il terrore abbatte l' anima, l' annienta in qualche maniera, e le toglie l' uso di tutte le sue facoltà, in modo che non può fuggire il pericolo, nè precipitarvisi. Un colpo di fulmine ci farà spavento, ma le sciagure dell' umanità ci affliggono.

La compassione è necessaria compagna del terrore, quando le disgrazie de' nostri simili ne sono la causa. Le disgrazie altrui ci atterriscono, e ci rendono compassionevoli; perchè vediamo una certa parità tra gl' infelici e noi, essendo la natura che soffre la medesima nello spettatore e nell' attore. V' è un istinto morale, che porta gli uomini alla compassione, come l' istinto fisico li spinge a nudrirsi, a propagarsi, a conservarsi.

Questo misto di compassione e di terrore fa il tragico. Sarà vero tragico, quando un uomo virtuoso, o almeno più virtuoso che vizioso è vittima del suo dovere, o della sua propria debolezza, o delle passioni altrui, o d' una

certa fatalità. Per fatalità però altro non si deve intendere, che un concorso di cause ignote ed inaspettate, cui tutti gli uomini sono soggetti.

Se l'atrocità dell'azione si unisce collo splendore della grandezza e coll'elevazione de' personaggi, l'azione sarà nel tempo stesso tragica ed eroica, e produrrà in noi una maggiore compassione mista ad un terrore più sensibile, perchè vediamo uomini, e uomini più grandi di noi, più potenti, più sublimi, personaggi, principi, re, oppressi dalle disgrazie della umanità.

Così si ha il piacere della commozione, la quale non va fino al dolore, perchè questo è il sentimento delle persone che soffrono: ma la commozione, che, per così dire, è di riverbero, resta nel punto cui deve essere, per darci piacere.

I poeti si sono approfittati di questi due fenomeni, cioè delle disgrazie de' grandi, e della sensibilità negli spettatori, per eccitare orrore ai gran delitti, ed amore alle sublimi virtù. Ecco il fine della tragedia.

Dunque il soggetto della tragedia consiste nelle disgrazie, ne' perigli, ne' sentimenti straordinari, e ne' vizi odiosi degli uomini grandi. Il suo fine è di elevare l'anima, di formare il cuore, di umanizzarci alla pietà, di renderci prudenti e probi. I mezzi conducenti a sì gran fine sono il terrore e la compassione.

Le regole dunque della tragedia debbono essere relative al suo principio, al suo mezzo, ed al suo fine.

REGOLE DELLA TRAGEDIA.

I. *Soggetto nobile ed eroico*. I soggetti più elevati più c' interessano. Onde la scelta de' personaggi, e specialmente del *primo personaggio*, deve cadere sopra persona d' un rango eminente, delle quali quanto saranno le sciagure più grandi, altrettanto ci faranno più forte impressione.

Anche le condizioni mediocri sono giornalmente soggette ad avvenimenti tragici; e perciò il maggior numero degli spettatori, che sono in una condizione mezzana, e più vicina all' infelice che soffre; pare che dovrebbero interessarsi più al tragico cittadinesco, che al tragico eroico. Dunque calzerà il coturno anche il mercante e il fabbro? La tragedia non consente a questa degradazione. L' oggetto delle belle arti è di abbellire la natura; onde la tragedia deve tendere al grande, al nobile, ed i suoi soggetti saranno sempre sovrani, o signori di prima sfera, come quelli ai quali si attacca più forza, e più felicità, e sono i mezzi più valevoli ad aumentare il terrore e la compassione.

II. *Personaggi rispettabili*. Non si può avere interesse per alcuno, per cui non si abbia

prima avuto della stima. Se dunque il poeta vuole che c' interessiamo pei suoi personaggi, ce li renda prima amabili e stimabili, e poi ce li faccia infelici; e in tal modo c' inspiri della venerazione per coloro, pei quali ci vuole far piangere.

Dunque il principale personaggio della tragedia non sarà mai uno scellerato, per cui non si può avere che una compassione macchinale; sarà un eroe infelice per altrui colpa. Uno scellerato può entrare in iscena per contribuire più al soggetto principale.

Le infelicità meno interessanti sono quelle che vengono da una pura fatalità, come quelle dell' Edipo, le quali cagionano un certo orrore, ma non interessano veruno. Dall' Edipo e dalle altre rassomiglianti tragedie non si riporta che un disgustoso ed inutile conoscimento delle miserie della umana condizione.

III. *Soggetti noti, ma lontani, o antichi*. L' antichità e la lontanza ci rendono più stimabili i personaggi: per i vicini, e specialmente per i contemporanei non si suole avere gran rispetto. Perciò la scelta di soggetti e di personaggi di qualche antichità, ma abbastanza noti per tradizione, sarà sempre la più conveniente per le tragedie: i personaggi de' tempi vicini potranno introdursi per eccitare odio.

IV. *Caratteri interessanti*. Non solo il carattere de' principali personaggi deve essere

interessante, ma gli accidenti che loro avvengono, debbono essere grandi da affliggere ragionevolmente, e sbigottire un uomo coraggioso.

Un' azione, o è eroica per sè stessa, allorchè ha un grande argomento, come la conservazione d' un sovrano, d' una città, d' una nazione: o è eroica per il carattere di coloro che la fanno, quando eglino sono monarchi, o soggetti della più alta classe. Che un imperator Romano di quarant' anni si disperi per dovere abbandonare una donna da lui amata per molto tempo, potrà ciò mai risvegliare gran compassione? E Tito tragico sarà il Tito storico? Sarebbe lo stesso dipingere Catone galante, e Bruto damerino.

V. *Amore pudico e con sobrietà*. Di tutte le passioni umane la più generale è quella di amore. Non vi sarà forse alcuno, che non l' abbia sentito almeno una volta in vita sua. Tanto basta per interessarci nella rappresentazione. Ma affinchè l' amore sia degno del teatro tragico, bisogna che sia il nodo necessario dell' argomento, e che non vi sia tirato a forza per empiere qualche vano. Deve perciò essere o una passione veramente tragica, riguardata come debolezza, e combattuta da rimorsi; o deve condurre a disgrazie e a delitti per far vedere che bestia pericolosa egli è.

Il teatro nondimeno può stare benissimo senza alcuna ombra di amore. Gli antichi non ve

lo ammissero mai, forse perchè non vi agivano donne. Noi ve lo abbiamo introdotto a dritto e a traverso, l' abbiamo fomentato, e con troppa viltà. Perciò non a torto le nostre tragedie sono tacciate di lezioni d' amore, e realmente lo sono, e tanto più, quanto migliori sono giudicate. Si tratti pure d' amore ma con dignità, e s' insegni ad evitarlo, o a ben diriggerlo.

VI. *Terrore e compassione*. Gli errori de' grandi sono quasi pubbliche calamità.

Delirant reges, plectuntur Achivi.

Dunque la tragedia ci deve far piangere.

La *tragi-commedia* dunque è una composizione mal intesa; perchè volendosi far piangere e ridere a vicenda, si eccitano movimenti contrari, che rivoltano il cuore. Tutto quello che ci dispone a partecipare della gioia, c' impedisce di passare subitamente all' afflizione ed alla pietà. Questo gusto, benchè palpabilmente cattivo, regna insieme con molti altri suoi difetti su parecchi teatri.

Ma per eccitare il sentimento tragico, non è necessario che si sparga del sangue. Arianna abbandonata da Teseo è in una situazione più crudele che se fosse massacrata. E quante pene non vi sono più terribili della morte stessa?

Si è quistionato, se sia permesso d' insanguinare la scena. Gli antichi assuefatti alla ferocia, non se ne facevano scrupolo. Orazio però esclude dalla vista degli spettatori gli avvenimenti troppo inumani; e con ragione, perchè la tragedia si propone d' ispirare terrore e pietà, ma non già orrore; e gli spettacoli sanguinosi sono orrendi e barbari, e offendono l' umanità. Offendono anche il costume, e induriscono il cuore, come accade ai macellai ed ai chirurghi. Gli antichi guazzavano in queste crudeltà, e gl' inglesi hanno conservato ne' loro teatri qualche pendenza a sì fiero gusto.

Si può al più al più soffrire nel teatro qualche morte rapida, come qualche suicidio; perchè tali accidenti sono estremamente vivi e istantanei, e gli spettatori non vi si conturbano molto, massime quando que' morti sono subito portati via dalla vista.

VII. *Odio al vizio, amore alla virtù.* Ecco il grande oggetto della tragedia, ecco la sua primaria e indispensabile obbligazione. La più grande utilità del teatro è di rendere la virtù amabile agli uomini, di avvezzarli ad interessarsi per lei, di dare questa bella piega al loro cuore, e di proporre loro grandi esempi di fermezza, e di coraggio nelle loro disgrazie, di fortificarli, e di elevare i loro sentimenti. Se il vizio resta tal volta impunito, deve sempre andare altamente detestato,

e rendersi odiosissimo; e la virtù, se non può essere sempre trionfante, sia sempre amabile e gloriosa (1).

(1) Lo stile della tragedia deve essere grave, e composto di sentimenti nobili e grandi, e non d' ingegnosi e ricercati. Le parole sieno piane e semplici, come conviene á persone serie, che consultano fra loro di affari importantissimi: niuna cosa più loro disdice, che il volere far pompa d' ingegno.

In Italia una certa affettazione, che si è voluto chiamare purità, ha eretto un tribunale, che pronunzia sentenza di barbaro a chiunque nello scrivere non si serve delle parole registrate in un grosso libro denominato per una stracca metofora il Vocabolario della Crusca. Una lingua vivente è un mercurio, che tutte le crusche dell' universo non sanno fissare. Alcune parole antiche per necessità si aboliscono, *verborum vetus interit aetas,* e ne nascono delle nuove, *et juvenum ritu florent modo nata, vigentque*; o perchè il concorso delle circostanze mostra altre parole presso altri popoli, che sembrano più espressive; o perchè perfezionandosi l' orecchio nazionale, corregge l' antica pronunzia a segno di sfigurare la parola, per darle armonia. E chi vorrebbe ora servirsi dell' *unquanquo,* del *guari,* del *chenti,* del *vocolo,* e di altro consimile raucidume? E perchè non si potranno usare parole nuove e peregrine, qualora queste sieno intese subito da ogni italiano, ed esprimano bene il pensiero? Il principal fine de' vocabolari non è l' insegnare le lingue, ma lo spiegare il significato delle voci, e la loro forza; così la Crusca è un serbatoio di termini e di frasi, che sono state, e sono generalmente in uso; onde si dovrebbe almeno ogni venti anni ristampare con aggiunte di nuove espressioni. I napolitani hanno creduta la lingua italiana come morta (ora la credono viva), e si sono perciò sforzati a scrivere, come se vivessero nel secolo XV. stimato il secolo d' oro, quantunque fosse ben ferreo. Quante frasi e parole francesi, spagnuole, e provenzali non si veggono chiaramente nel Boccaccio,

Queste sono le principali regole della tragedia, le quali insieme con molte altre non si apprendono già dalla pedanteria de' precetti poetici, ma dagli originali lasciati da gran poeti.

ed in altri scrittori, che noi diciamo classici? Ed ora per noi saranno peccati mortali i francesismi, gl' inglesismi?

Guai a quella lingua, che non si arricchisce continuamente di nuove parole! Se è vero che le parole sono i segni delle idee, verissimo sarà altresì, che a misura che queste si accrescono, debbono accrescersi quelle. Or da cinquant'anni in qua che prodigiosi progressi non si sono fatti nelle scienze di ragionamento, di calcolo, di geometria, di meccanica, d'astronomia, di metafisica, di fisica sperimentale, di storia naturale, di commercio, di guerra, di mode! Ecco una sorgente prodigiosa di termini nuovi ignoti agli antichi idiomi. E se le idee nuove si sono tratte da popoli stranieri, perchè si ha da schifare di adottarne il segno vocale? Le parole dunque non possono essere che in una mobilità perpetua ben riconosciuta ed espressa da Orazio.

Multa renascentur, quae jam cecidere, cadentque
Quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus.
Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

E questa novità, quest' uso, questo arbitrio donde nasce, se non se dal coraggio di sottrarsi dalla servile pedanteria?

Gl' inglesi liberi in tutto, vogliono anche libera la loro lingua, la quale è perciò la più ricca, la più epica, la più energica, imprestando da tutte le lingue, da tutte le arti, da tutte le scienze, le parole, le trasposizioni, le inversioni, che le sono necessarie: tutto si naturalizza presso quella nazione libera e dotta. E noi che adottiamo le più frivole mode, perchè non imiteremo una sì ragionevole libertà? Il troppo rispetto per la lingua latina ci ha fatto trascurar il progresso

STORIA

DELLA TRAGEDIA.

E chi crederebbe che la maestà della tragedia abbia tratta la sua origine dalla ubbriachezza?

della nostra italiana, la quale si sarebbe moltissimo arricchita e migliorata, se gli autori italiani avessero sempre scritto in italiano, come i latini sempre scrivevano in latino, ed i greci sempre in greco. Anzi la nostra favella italiana si sarebbe estesa per tutta l' Europa, e anche un poco più in là, se Roma in vece di quel barbaro latino, l' avesse impiegata in tutte le sue carte. La musica italiana ha reso alla nostra lingua qualche servizio.

La principal cura d' uno scrittore deve essere la chiarezza: non si parla, che per essere inteso. Ma la proprietà de' termini è il carattere distintivo degli scrittori grandi. Or come si può usare proprietà o sia convenienza di parole, quando non si ha la libertà di scegliere le più espressive e le più confacenti dovunque si possono trovare? Ognuno sa, che veri sinonimi non si danno, e quella delicatissima differenza che si osserva nelle cose naturali che sembrano le più rassomiglianti, si scorge anche nelle parole, che paiono le stesse, ma non lo sono. Dunque la proprietà della dizione richiede novità e abbondanza di parole. Da questa proprietà poi nasce la precisione, e l' eleganza, l' energia, secondo la natura de' soggetti che si trattano, o degli oggetti che si debbono dipingere.

Per iscriver bene vuol essere filosofia, che ci arricchisca d' idee. La verità, la semplicità, la natura, ecco quello che ogni scrittore deve sempre avere avanti gli occhi. Dunque *addio Crusca*, *addio Rettorica*, *addio Poetica*, *Padanteria addio*.

Mentre la Grecia era, per così dire, bambina, celebravansi a Bacco certi sacrifizi consistenti in un caprone, che prima d'immolare, si portava in giro per le strade fra una turba di gente allegra, cantando e saltando, alla cui testa compariva sopra un somaro un uomo travestito da Sileno, e la marcia veniva chiusa da altri, che intrisi di fango, e rampicati sopra alcune carrette, col bicchiere o col boccale alla mano, e mezzo cotti, ululavano le lodi del Dio de' bevitori, e tutto il popolo faceva coro. Da questo caos uscì la più nobile delle poesie drammatiche.

Per variare questa informità di canzoni, Tespi pensò d'introdurvi un attore. L'applauso a questa sua invenzione lo rese ingegnoso a stabilirne due, che facessero dialogo.

Eschilo fu poi il primo a dare un poco più di sesto a questa rappresentazione; poichè dalle lodi di Bacco e degli altri Dei, egli la estese a rappresentare le azioni degli eroi; ma conservò essa tuttavia la denominazione della sua origine, seguitando a chiamarsi *Tragedia* che vuol dire *canto del caprone*, o del *becco*. Eschilo inoltre inventò le decorazioni e le macchine, ornò la scena di pitture, di statue, di are, e di tombe; v'introdusse le ombre e le furie crinite di serpenti; vi fece sentire il suono delle trombe, ed il fragore de' tuoni. Ei diede a' suoi attori maschere oneste, calzò loro il coturno, e li vestì di manti sì maestosi,

che quegli abiti teatrali furono convertiti in sacerdotali ne' giorni di cerimonie. Eschilo non ebbe bisogno di Maestro di cappella, poichè egli stesso componeva la musica e le danze per le sue tragedie. Per ordine del Magistrato diminuì il coro, riducendolo a quindici persone, per lo sconcerto prodotto da quello delle Eumenedi composto di cinquanta persone rappresentanti furie in una maniera sì terribile, che morirono di spavento molte donne, e fanciulli.

Sofocle la ridusse alle regole della decenza e del vero, e le insegnò a contenersi in un portamento nobile e sicuro, senza orgoglio, senza fasto e senza quella gigantesca fierezza ch'è al di là del vero eroico. Fece interessare il cuore in tutta l'azione, lavorò i versi con successo, s'innalzò insomma col suo genio e col suo studio ad un punto, che le sue opere sono divenute le vere regole del bello. Gli applausi del suo capo d'opera, l'Edipo, lo fecero morire di gioia; avea però i suoi novant'anni.

Euripide marciò sulle stesse belle tracce, ed arricchì le sue opere delle massime di Anassagora suo maestro, Socrate non mancava mai d'intervenire ad ogni nuova rappresentazione di questo gran poeta. Cicerone portava sempre in saccoccia le sue tragedie, e quando fu raggiunto dai sicari che l'uccisero, leggeva la Medea di Euripide. Cantando de' versi di

Euripide salvarono la loro vita dal furore nemico que' soldati Ateniesi disfatti in Sicilia nell'infelice spedizione di Nicia, e ritornati alla patria, la loro prima cura fu di correre alla casa dell'autore di que' mirabili versi, ai quali dovevano e vita e libertà. Il giubilo che ne provò Euripide, è il massimo che possa sentirsi da cuore umano.

La tragedia greca è semplice, naturale, poco complicata, e facile ad intendersi: l'azione si prepara e si snoda senza sforzo. Sembra che sia fatta senz'arte, e perciò è il capo d'opera dell'arte e dell'ingegno. Tale deve essere.

Quindi apparisce, che le poesie drammatiche non vengono dall'Egitto, da dove si fanno scaturire quasi tutte le arti, e le scienze. Gli Egizi, e gli Ebrei non conobbero mai il teatro, che che ne dica M. Racine, il quale pretende che Mosè abbia data la prima idea del dramma nel libro di Giob, per la magnifica ragione che quel libro è scritto in una specie di dialoghi. È però vero che Gerusalemme ebbe non so che teatro ed un anfiteatro ancora, ma non già ne' suoi bei tempi di Salomone, ma sotto Erode il grande, quando era sottoposta a Roma.

Roma conobbe ben tardi i drammi. Erano già passati 390 anni della sua fondazione, allorchè afflitta da una fiera peste, ricorse agli Dei, per appagar i quali il savio Senato non

trovò miglior espediente che far venire dall' Etruria degl' *istrioni*, così detti perchè suonavano il flauto, che in lingua Etrusca chiamasi *hister*. Costoro senza recitare alcun verso, e senza imitazione fatta con discorsi, danzavano al suono de' flauti, e gestivano in varie maniere. I giovani Romani poscia si diedero ad imitare quegl' istrioni, aggiungendovi versi senza misura e cadenza, *versi da fare spiritar i cani*. Da ciò nacque la satira, di cui non è qui luogo di ragionare. Finalmente Livio Andronico di nascita greco portò in Roma, 514 anni dopo la sua fondazione, la conoscenza del poema drammatico. Così poi i romani, imitando i greci, ebbero gran teatri, ma non mai gran drammi; fatalità che ancora dura. Tale è l'ordinario destino degl' imitatori. I romani originali nell' arte di guerreggiare e di dominare soggiogarono gran parte del mondo, ma nelle scienze e nelle arti facendosi discepoli de' Greci, non ebbero mai valentuomini, e di que' pochi che vi furono, Cicerone, Virgilio, Orazio, Tito Livio, Vitruvio, Seneca, Plinio, niuno fu veramente Romano. La stessa sorte ha Roma moderna; ella non può gloriarsi che d' un Metastasio, e d' un Giulio Romano, quantunque cima d' uomini in ogni genere, ma forastieri, abbiano sempre vissuto fra i sette colli. Le tragedie latine furono meschinelle, e Seneca accanto di Euripide è un fanciullo.

Si salti una buona dozzina di secoli tenebrosi (*). In Francia nel secolo scorso il gran Corneille rimise sul piede greco la tragedia, resa ancora più regolare dal dolce Racine, e mantenuta in un ricco progresso da Crebillon, da Voltaire, e da altri poeti filosofi.

Contemporaneamente Shakespear in Inghilterra la trattò con grandezza sorprendente, e con difetti insoffribili. Jonhson le tolse molte irregolarità; Addisson vi pose tutta la correzione; ed ora le due nazioni rivali gareggiano e s'imitano per godere, e si godono un nobile e purgato teatro tragico.

L'Italia, che al rinascere delle scienze e delle belle arti ha emulata la Grecia in ammaestrare le nazioni europee, ha avuto prima

(*) Dopo Giustiniano fino al secolo XV non si trova che siensi più composte nè tragedie nè commedie. Nel secolo XII. vi fu una operetta intitolata: *Ludus paschalis de adventu et interitu Antechristi* in scena. Si mettevano in scena il papa, l'imperatore, i re di Francia, di Germania, di Grecia, di Babilonia ec. l'anticristo e la sinagoga. Molti re si lasciavano affascinare dall'Anticristo, alla fine costui restava abbattuto. Non si sa, se dramma sì elegante fosse andato in teatro.

In quegli oscurissimi tempi furono in gran moda i saltimbanchi, gl'istrioni, i ciarlatani, i mimi, i poeti popolari, i buffoni d'ogni specie, i quali piombavano a stuoli nelle corti, specialmente nelle gran feste. A costoro si donavano armi, cavalli, drappi, danaro, e le principesse e le gran dame vi aggiungevano sovente i loro favori. Consimile canaglia, benchè nell'abbiezione, tuttavia sussiste quasi da per tutto.

d'ogni altra buone tragedie, e ne ha tuttavia delle insigni, come la Sofonisba del Trissino, la Rosmunda del Rucellai, la Merope del Maffei; ma condannate nelle librerie a divertimento delle tignuole, ne' teatri pubblici non più si soffrono. In Italia si è piantato come per assioma che al teatro si debba andare per ridere e rallegrarsi, e non per affliggersi e piangere: il pianto è una vergogna (1).

In Francia il popolo che non patisce certo di malinconia, ama divertirsi più piangendo, che ridendo; ed è maraviglia che gl' italiani scimiotti de' francesi in tante puerilità, si arrossiscano poi di piangere alla tragedia.

Ma che importa il pianto o il riso, purchè si goda e s' istruisca? Alcuni però non sanno comprendere come la lacrimosa tragedia possa recare diletto; è ben facile il comprenderlo. La tragedia è un' imitazione, ed ogni imitazione è sempre aggradevole. Ci piacciono in un quadro gli oggetti i più malinconici e di

(1) Non più si debbe l' Italia lamentare di non avere un teatro tragico degno di stare a paragone con quello delle più colte nazioni Europee, dopo che l' immortale Alfieri uno ce n' ha dato, che per l' eccellenza sua può stare al paro di qualunque altro, che che n' abbia detto qualche severo critico.

In questa breve istoria della tragedia l' autore non fa menzione alcuna del teatro tragico Tedesco, e ciò per non essere al tempo suo ancora stabilita la fama dei Schiller, Goethe, e molti altri che in questi ultimi tempi si sono resi illustri in un tal genere di composizione. *L'editore.*

maggior terrore, per la sola ragione che sono ben imitati. Di più, ci piace la novità e la grandezza straordinaria degli oggetti, e tanto più ci piace, quanto ci piccano la curiosità col differircene lo snodamento. La difficoltà ancora aumenta ogni nostra passione, ci rende più attenti, e ci produce una grata commozione. Quindi è che ogni pena, o sia pietà, o indignazione, o pianto che possono cagionarci i poeti, gli oratori, i musici, i pittori; ogni tristezza insomma prodotta dalle belle arti, ci diverte molto, e ci reca grandissimo diletto.

Ma anche qui ha luogo il *ne quid nimis*. Perciò uno scempio di morte e di sangue convertirebbe, come si è detto, la grata tristezza in uno spiacevole orrore. La tragedia dunque ben intesa ci affligga pure, ci atterrisca, ci faccia versare lagrime; ella ci darà però diletto, e ci sarà utile.

Il vergognarsi poi di piangere è una falsa vergogna. I più grandi eroi non si sono mai vergognati di spargere lagrime. Achille, Alessandro, Marcello, Scipione, Annibale hanno saputo piangere. E come può il pianto disonorare un uomo grande, se la sensibilità che lo produce è una virtù? Le lagrime sparse da Enea per la gioia da lui sentita in vedere reso l'onore alla sua patria ed a que' bravi guerrieri, che l'avevano sì coraggiosamente difesa, erano lagrime d'un'anima ben nata.

Sunt lacrymae rerum, dice Virgilio. Da qualunque sorgente derivi il pianto, sia da dolore o da tenerezza, da gioia o da ammirazione, avrà sempre la qualità della sua origine; e sarà virtuoso e lodevole, se tale ne sarà la cagione.

Il primo rimprovero dunque che giustamente merita il teatro italiano, è d'esser privo di tragedia, parte sì utile, e sì bella della poesia drammatica.

CAPITOLO III.

DELLA COMMEDIA.

Se la Tragedia riguarda il vizio in quanto è odioso, la commedia lo riguarda in quanto è ridicolo.

Il *ridicolo* consiste ne' difetti che cagionano vergogna senza cagionare dolore: è una deformità de' costumi che offende la convenienza, gli usi ricevuti, ed anche la morale del mondo polito. Consiste insomma in un assortimento di cose che non sono fatte per andare insieme. La gravità stoica sarebbe sì ridicola ad un fanciullo, come la galanteria ad un Magistrato.

Questo *ridicolo*, scelto con destrezza, espresso con motteggi fini e leggeri, e rappresentato nell'aspetto più piccante, ci fa ridere, perchè le sciocchezze che non hanno conseguenze dolorose, sono ridicole.

Il riso deriva ordinariamente dall' orgoglio. Paragonandoci con un inferiore, sorge in noi una segreta violazione che cagiona riso. Il fondamento dunque, e il principio della commedia è la malizia e la malignità umana. Noi veggiamo i difetti de' nostri simili con una compiacenza mista di disprezzo, quando questi difetti non sono nè abbastanza afflittivi per darci compassione, nè abbastanza ributtanti per muoverci odio, nè abbastanza pericolosi per incutersi terrore. Le immagini di tali difetti ci fanno sorridere, se sono dipinte con finezza; ci fanno ridere, se i tratti di questa maligna gioia sono aguzzati dalla sorpresa.

Sarebbe certamente stato più vantaggioso cambiare questa nostra viziosa compiacenza in una pietà filosofica; ma si è trovata maggior facilità e sicurezza in far servire la malizia umana a correggere gli altri vizi della umanità, presso a poco come s' impiegano le punte del diamante a polire il diamante stesso.

Il *ridicolo* dunque è essenzialmente l' oggetto della commedia. Il filosofo ragiona contro il vizio, il satirico lo riprende con agrezza, l' oratore lo combatte con fuoco, il comico l' attacca con derisione, e vi riesce talvolta meglio di quello che altri si faccia co' più forti argomenti. Col suo *ridicolo* la commedia tende a polire i costumi, ed a correggere l' esteriore. Ella ci leva in parte la maschera, e ci presenta destramente lo specchio.

La commedia ha tre gran divisioni. 1. Se espone gli uomini alle vicende degli avvenimenti, dicesi *commedia di situazione*. Questo genere è il meno piacevole, perchè ci fa ridere appunto, come si ride per l'improvvisa caduta di qualcuno.

2. Dicesi *commedia patetica*, quando le virtù comuni sono rappresentate con tratti che le rendono amabili, e sono esposte a pericoli ed a disgrazie che le rendono interessanti. Un tal genere di commedia istruisce, perchè c'interessa, e gli esempi che ci propone, ci toccano più sensibilmente.

Allorchè si dipinge il vizio, per renderlo ridicolo e disprezzabile, si chiama *commedia di carattere*. Questa rimonta alla sorgente de' vizi, e gli attacca nel loro principio; perciò questa è la più utile di qualunque altra. È questa che presenta lo specchio agli uomini, e gli fa arrossire della loro propria immagine.

Questo terzo genere di commedia è il più difficile, ed in conseguenza il più raro. Suppone nel suo autore uno studio consumato de' costumi del suo secolo, un discernimento giusto e pronto, ed una forza d'immaginazione, che riunisca in un solo punto di vista i tratti, che la sua penetrazione non ha potuto comprendere che partitamente. Ci vuole perciò un occhio filosofico che colga non solo gli estremi, ma anche il mezzo delle cose. Fra l'ipocrita scellerato e il credulo divoto si

frappone l'uomo dabbene che smaschera la scelleratezza dell'uno e che compatisce la credulità dell'altro. Fra i costumi corrotti della società e la feroce probità del misantropo, comparisce la moderazione del savio, il quale odia il vizio, ma non odia gli uomini. Che fondo di filosofia non ci vuole per colpir bene il punto fisso della virtù?

La commedia di *carattere* riesce ancora più mirabile, se è unita con quella di *situazione*, cioè se le persone infangate di vizi e di errori sono messe in circostanze umilianti, onde si espongano al riso ed al disprezzo degli spettatori.

Chi sa bene studiare i costumi del secolo, trova un fonte inesausto di soggetti comici di *carattere*. Smascherare l'*ipocrisia della virtù*, l'*amico di corte*, il *magnifico a stento*, il *modesto effimero*, il *diffidente*, il *figurino*, il *sibarita*... e dove non si trova il ridicolo? La politezza vela i vizi con una specie di drappo fino, a traverso di cui i gran maestri sanno disegnare il nudo.

Il *ridicolo* si trova da per tutto. Non v'è azione, pensiero, gesto, parola, moto, che non ne sia suscettibile. Quindi è che ciascuno de' predetti generi di commedie può essere trattato in tre maniere diverse che si possono chiamare: 1. *comico nobile*; 2. *comico cittadinesco*; 3. *comico basso*.

1. Il *comico nobile* dipinge i costumi de'

grandi, i quali non differiscono da quelli del volgo che nella forma. I vizi de' grandi sono meno grossolani, e per lo più sono così bene coloriti dalla politezza che giungono a formare talvolta il carattere d' un uomo amabile. Sono veleni giuleppati che lo speculatore scompone. Ma pochi sono in grado di studiarli, e meno di coglierli nel punto giusto. La maggior parte del ridicolo de' grandi è sì ben composto che appena è visibile. I loro vizi hanno un non so che d' imponente che sfugge il motteggio: le sole situazioni li mettono in giuoco e li tradiscono. L' *intrigante* che serpe vilmente la terra per elevarsi, il *glorioso* ignorante della vera gloria, il *sincero apparente*, il *misterioso* di frivole inezie ec., che bei soggetti non sono essi d' un comico nobile?

2. Il *comico cittadinesco* consiste in un' aria falsa, e nelle pretensioni snicchiate. Il progresso della politezza e del gusto lo hanno approssimato al *comico nobile*, ma senza unirlo e confonderlo insieme. La vanità che ha preso nella cittadinanza un tuono più alto di prima, tratta di grossolano tutto ciò che non ha l' aria del bel mondo.

3. Il *comico basso* imita i costumi del basso popolo, cioè di quello che si chiama plebe. Questo genere può avere, come i quadri fiamminghi, il merito del colorito, del vero, del gaio, come anche per le finezze delle grazie, ed è suscettibile d' ogni onestà, e d' ogni

delicatezza: e dà anche una nuova forza al *comico cittadinesco*, ed il *comico nobile*, allorchè contrasta con loro. Non bisogna però confondere il *comico basso* col comico grossolano: questo è un difetto di tutti i generi, come or ora si vedrà.

I tre generi di commedie trattati nelle tre divisate maniere, hanno le seguenti principali regole.

REGOLE

PER LA COMMEDIA.

I. *Finezza di ridicolo*. V'è un certo ridicolo vile, che o ci annoia, o ci nausea: questo è il *ridicolo grossolano*, che non deve mai avere accesso in teatro. Il vero ridicolo che ha da sceneggiare, deve essere sempre aggradevole, delicato, e non mai producente alcuna inquietitudine segreta. Il comico più grato e più difficile è quello ch'è soltanto comico alla ragione. Questa bella specie di comico non cerca d'eccitare goffamente un riso smoderato in una moltitudine grossolana, ma eleva anzi questa moltitudine quasi suo malgrado a ridere finamente e con dello spirito.

II. *Approssimare colla verisimiglianza la finzione alla realtà*. L'azione tragica ha sovente qualche cosa di vero: almeno i nomi sono storici. Al contrario nella commedia

tutto è finzione, e fino i nomi sono finti. Questa finzione però, affinchè faccia un' impressione conveniente, deve essere tutta verisimile. E siccome i soggetti comici ci sono più familiari de' tragici, il diletto di rassomiglianza è più facile a scoprirsi nella commedia che nella tragedia; onde per quest' altro motivo, ella richiede una verisimilitudine esatta e rigorosa.

È vero che la commedia è una imitazione esagerata, ma questa esagerazione però deve aver i suoi limiti. La prospettiva del teatro esige un colorito forte ed a gran tratti, ma in giuste proporzioni, cioè tali che l' occhio dello spettatore possa ridurli senza stento alla verità della natura: così anche il teatro formale ha la sua ottica, ed il quadro è sbagliato, se lo spettatore si accorge che la natura sia stata ecceduta.

III. *Unità e continuità di carattere.*

IV. *Facilità e semplicità nella tessitura dell' intreccio.*

Non è una combinazione possibile in rigore, ma una serie naturale di avvenimenti familiari quel che deve formare l' intrico della commedia.

V. *Verità ne' sentimenti*. Se il fine principale della commedia è d' instruire, come mai si può istruire senza verità?

VI. *Naturalezza nel dialogo*. Dunque i soliloqui, gli a parte, e gli equivoci, nati dalla rassomiglianza o dal travestimento sono contrasenso.

VII. *Nascondere ogni arte nel concatenamento delle situazioni.* Da questo artifizio risulta l' illusione teatrale. Quello che accade nella scena deve essere una pittura sì naturale della società, che ci faccia dimenticare d' essere allo spettacolo. Il prestigio dell' arte è di farla sparire in maniera, che l' illusione non solo preceda ogni riflessione, ma la respinga, e l' allontani.

VIII. Lo *stile comico* deve essere umile e dimesso, con que' vezzi però, con quelle grazie, con quel gusto di urbanità, e con quelle facezie, che convengono alla lingua in cui la commedia è scritta.

Qualora la commedia, specialmente se è mista di carattere e di situazione, vien trattata moralmente e decentemente secondo le prescritte regole, la sua dolce utilità è della più grande evidenza. Il rivocarla in dubbio, e pretendere che gli uomini sieno insensibili al disprezzo ed alla vergogna, è supporre che non possino arrossire nè correggersi de' difetti de' quali arrossiscono; e fare i caratteri indipendenti dall' amor proprio, che n' è l' anima e la causa: finalmente un mettersi al di sopra dell' opinione pubblica, cui la debolezza e l' orgoglio sono schiavi, e da cui la virtù stessa ha sì gran pena a sottrarsi.

Ciascuna nazione ha il suo gusto comico particolare dipendente dalla sua particolare costituzione di governo, e da' suoi propri costumi,

dagli usi, dalle maniere, ec. onde quello che è ridicolo per un paese, nol sarà per un altro, quantunque il fondo sia sempre per tutti lo stesso, cioè l'utile e il diletto. Vi sono però de' soggetti generalmente comici per tutte le nazioni, i quali sono piantati su i caratteri generali, e su qualche vizio radicale della umanità. L' Avaro di Plauto ha i suoi originali anche adesso da per tutto, e li avrà sempre. L'*avarizia*, quella insaziabile avidità che si priva di tutto per non mancare di niente; l'*invidia*, miscuglio di stima e di odio per li vantaggi che non si hanno; l'*ipocrisia*, vizio travestito in virtù; l'*adulazione*, commercio infame di bassezza, e di vanità; tutti questi ed infiniti altri vizi esistono in perpetuo ovunque saranno uomini. Ciascuno disapproverà ne' suoi simili que' difetti, de' quali si crederà esente, e prenderà un piacere maligno in vederli umiliare: il che assicura per sempre il successo del comico, che attacca i costumi generali.

Il comico poi locale e momentaneo, è ristretto al luogo, al tempo, al circolo del ridicolo che attacca; e questo è sovente più lodevole e più efficace, perchè distruggendo i suoi modelli, impedisce al ridicolo di stendersi e di perpetuarsi.

Mi si contrasterà forse l' utilità della commedia, per la ragione che gli uomini non ravvisano la loro immagine ne' difetti altrui ?

falsa ragione. Si crede ingannare gli altri, ma non s' inganna mai se stesso. E chi nel pretendere un impiego, oserebbe mostrarsi al pubblico, se credesse d' essere conosciuto dagli altri, come egli conosce se stesso?

Si dirà ancora, che niuno si corregge alla commedia. Si facciano buone commedie, e si vedranno frequenti correzioni, come se ne sono già alcune vedute. Se l' interno è incorrigibile, almeno vi guadagnerà l' esteriore; guadagno non leggiero. Gli uomini per lo più si toccano nella superficie, onde non sarebbe picciolo profitto, se si potesse ridurre i viziosi e ridicoli a non esserlo che dentro loro stessi. Il buon teatro è pel vizio e pel ridicolo quello che pel delitto sono i tribunali e i gastighi. E se i vizi, i delitti, le sciocchezze sussistono tuttavia, e sussisteranno fino che vi sarà mondo, non perciò sono inutili i teatri, le leggi, le prediche, la storia.

STORIA

DELLA COMMEDIA

Ma è stata mai la commedia trattata in verun paese col suo doppio lodevole oggetto, ed in tutta la regolarità?

Atene maestra d' ogni coltura, si abusò per lungo tempo della commedia col convertirla in una satira personale; ed in questo difettoso

genere brillò falsamente Aristofane. Finalmente i magistrati sbandirono dal teatro questa amara e indecente imitazione delle persone, e fu la commedia ristretta, come ogni dover esige, alla pittura generale de' costumi. E in questo lodevole genere si elevò Menandro alla più gloriosa celebrità.

Roma ebbe quasi la stessa sorte. Da principio la sua commedia fu satirica ed oscena; e Plauto si rassomigliò infelicemente ad Aristofane. Indi si corresse, e Menandro servì di modello a Terenzio.

Il dispotismo dell' impero romano, funesto a sè stesso, alla ragione, al gusto, imbarbarì la commedia in un assurdo di mimi, di pantomimi, d' istrioni, e in quel comico grossolano, velenoso allo spirito, ed al cuore; e fino al secolo XVI non seppe più l' Europa che cosa fosse commedia.

Risorte finalmente in Italia le belle arti (1),

(1) Il ristabilimento delle scienze e delle belle arti in Italia si fissa dopo la caduta di Costantinopoli, credendosi che alcuni Greci fuggiaschi venissero a far i dottori in Italia, ad a trasportarvi la sede della letteratura. Ma a Costantinopoli v' era poca scienza e poca arte da trasportar via e que' pochi Greci raminghi non potevano insegnar altro che un poco di greco. Già qualche secolo prima gl' ingegni italiani si erano destati, perchè dopo un gran sonno convien destarsi, e le cause che scossero tanto letargo, furono i buoni effetti del fanatismo delle crociate. Da quella voragine di tanti milioni di Europei, derivarono effetti salutari, cioè incominciò a indebolirsi il barbaro sistema feudale, ed a

risorse anche la commedia, ma irregolare e licenziosa; e tale si diffuse per tutta l' Europa con un treno di difetti corrispondenti al carattere rispettivo di ciascuna nazione.

In Francia verso la metà del secolo scorso si rendè pura e gastigata per opera di Moliere, che sarebbe stato ammirato da Terenzio e da Menandro stesso, e qual altro Rafaello in pittura è divenuto il modello della vera commedia. Anche l' Inghilterra ha saputo formarsi un teatro comico semplice, naturale, e ragionevole, che osserva una verisimiglianza

sorgere il commercio, e in conseguenza la legislazione, e la cultura. La grand' epoca dunque del felice cangiamento si deve fissare nel secolo XI. nel qual tempo accadde la invenzione della carta. Invenzione importantissima, benchè ora ci sembra un nulla. Prima di questo tempo non potendosi più avere il papiro di Egitto a causa degli Arabi non si poteva scrivere che in pergamena, la quale era tanto cara, che spesso spesso si menava di spugna, e si radevano le vecchie pergamene già scritte, per riscrivervi sopra di nuovo. In quanti codici non si veggono gli antichi caratteri non ben cancellati cogli altri nuovi di sopra? Ecco una delle tante cause della perdita di tante opere antiche. E chi sa che non sieno stati raschiati i Livi ed i Taciti, per cedere il luogo a monacali leggende. La carta dunque col dirozzante commercio, e cogli altri buoni effetti delle crociate, è stato il più efficace mezzo per risvegliare i talenti italiani onde i Danti, i Petrarchi, i Boccacci, i Bartoli, i Balbi, i Brunelleschi sorsero prima della ruina di Costantinopoli, e proseguì poi l'Italia a fiorire per l' altra interessantissima invenzione della *stampa*, e per la cura de' Medici, dei Papi, e de' Mecenati, che anche adesso ci vorrebbero.

rigorosa, benchè sovente a costo del pudore.
E l' Italia un tempo legislatrice d' ogni gusto e d' ogni letteratura a tutta l' Europa, come ha trattato sì rallegrante parte del dramma? Non oso dirlo senza il più malinconico rossore. Gli intrichi degli amanti, le smorfie mimiche, le furberie de' servitori, hanno fatto l' essenza de' suoi soggetti comici. Si è creduto abbellirli e lumeggiarli con un contrapposto di costumi nazionali provenienti dalla comunicazione e dalla reciproca gelosia de' piccioli stati, in cui l' Italia per suo bene e per suo male è divisa. È comparso nello stesso intrico il *Dottorazzo* Bolognese, il *Pantalone* Veneziano, il *Pulcinella* di Napoli, l' *Arlecchino* di Bergamo, ec. ciascuno col ridicolo dominante della sua patria, e tutti caricati di motti, di equivoci, di spropositi, di scurrilità, di abiti e di gesti buffoneschi, che fanno dell' uomo una scimia.

Una tale bizzarria piacque per la sua novità: e così la commedia italiana dopo la Calandra del cardinal Bibiena, e la Mandragora del Macchiavelli, è stata condannata al genere *grossolano*, contenente tutti i difetti del dramma, ad un intreccio sprovvisto d' arte, di senso, di spirito, di gusto, così che nella immensa sua collezione non v' è una sola commedia, di cui un uomo di spirito possa sostenere la lettura.

Ma questo barbarismo forse già fu. Ripulite le altre nazioni, l' Italia adoratrice delle

mode oltramontane, avrà anch' essa depurato il suo gusto comico. In fatti il Moliere è stato tradotto in italiano, e rappresentato in quasi tutti i nostri teatri. In Milano si sono rappresentate alcune commedie del Maggi ripiene di un continuo ridere onesto, e d' una soda correzione di costumi. Il Goldoni poi, e qualche altro poeta, hanno procurato riformare in qualche maniera la nostra commedia, e le loro produzioni sono state dal pubblico accolte con dell' applauso. Ma frattanto l' istrionismo, le burattinate, e il comico più villano, umiliante, insulso, indecente, in una parola le farse sussistono imperiose e galleggianti fino nelle nostre più cospicue capitali.

Fa pietà il teatro *Spagnuolo*, in cui si sono piaciuti tanto, ora non più, gli *Autos sacramenteles*, cioè quegli assurdi misti di sagrosanto e di buffonesco, in uno de' quali si è giunto fino a celebrare la messa sul palco fra diavoli, angeli, e meretrici, col finire la rappresentazione. *Ite comoedia est*.

Sembra certamente incomprensibile, che a creature ragionevoli possa essere grata una rappresentazione, in cui sono calpestate tutte le leggi della verisimiglianza, della morigeratezza, della convenineza, del buon senso; e trionfa solo lo stravagante e l' assurdo. E pure un gusto sì stravolto si dà. Il popolo Romano disertava dal teatro di Terenzio, per accorrer ai Zanni, come ora si abbandona la

Merope, e la Pamela, per affollarsi a Pulcinella, ed Arlecchino. E come mai simili insulsaggini piacciono? Eccone la ragione. La farsa, cioè la commedia insana, trattiene, fa ridere, e non occupa punto lo spirito. All' incontro uno spettacolo ragionato esige qualche attenzione e fatica di mente. Si va dunque alla farsa, perchè si fugge l' attenzione. Anche lo spirito ha il suo libertinaggio e il suo disordine, in cui si trova più comodo, e vi prende senza accorgersene un gusto macchinale e grossolano. Abituato una volta a questo gusto iscorretto, non sente più quello del buono, dell' utile, dell' onesto; perde così l' abitudine di riflettere, l' anima s' intorpidisce, e si spossa in un' oziosa indolenza. La farsa non esercita nè il gusto nè la ragione, quindi piace alle anime pigre; e perciò ella è uno spettacolo pernicioso, poichè se non avesse nulla d' attraente, non sarebbe che semplicemente cattivo. Un forestiere di spirito osservando in una delle più cospicue città d' Italia un concorso perenne di persone distinte ad un teatro, ove tutti si smascelavano dalle risa per il loro bulcinella, vi scrisse dentro: *Risus abundat in ore stultorum*, e all' ingresso esterno vi lasciò quest' altra iscrizione: *paragone degl' insensati*.

E che importa, dicono alcuni, la qualità del divertimento? Basta che il pubblico si diverta, basta che al teatro si rida a gola spiegata.

Ch' è lo stesso che dire: E che deve premere ai genitori la qualità degli alimenti d' un fanciullo? Basta ch' ei mangi con piacere.

Ma ci vogliono pure almeno per il popolo, come i cibi, alcuni piaceri grossolani. Per conoscere, se ciò sia vero; si consideri il popolo nelle sue tre classi. La prima abbraccia la plebe, senza alcuna cultura di gusto e di spirito, ma che n' è ben suscettibile in qualche grado, e che ne avrebbe molto bisogno. La seconda contiene l' onesta e pulita gente, che unisce alla decenza de' costumi una intelligenza depurata, ed un sentimento delicato di buone cose. Nella terza classe v' è lo stato di mezzo, più esteso di quello che non si crede, il quale per vanità si sforza di accostarsi alla classe della gente culta ed onesta, ma per un pendio naturale è trasportato verso la plebe. La politica de' tiranni consiste u rendere gli uomini bestie; tutto perciò deve tendere alla cecità, alla stupidezza, alla schiavitù. Ma in una costituzione fondata sulla giustizia e sulla beneficenza, non si ha timore d' estendere la ragione, d' illuminarla, e di nobilitare i sentimenti d' una moltitudine di cittadini, de' quali la professione stessa esige sovente mire nobili, sentimenti delicati, e spirito culto. Non v' è dunque alcun interesse politico in mantenere nel popolo l' amor depravato delle cose cattive, ad un torpore di spirito. La farsa dunque non deve permettersi

nemmeno alla più vile feccia del popolo: teatruccoli, istrioni, burattinate, zanni, saltimbanchi, ec. veleni del gusto e della morale, si sradichino e si distruggano; e si pianti e si propaghi la commedia regolare, diretta ad un nobile piacere, ed alla correzione de' costumi[1].

In Germania il teatro si pasce ordinariamente di traduzioni francesi senza scelta. Ma da circa venti anni in qua ha cominciato a fare qualche progresso, dopo la riforma che vi hanno recata alcuni letterati nazionali. Gottoched fra le altre tragedie vi ha prodotto il Catone, dipinto con tratti degni di Addison stesso. Gellert ha fatte alcune commedie, fra le quali la *Falsa Divota*, e la *Donna Ammalata* sono assai ben condotte, ingegnose, gaie e ben dialogate.

Il teatro di Danimarca è stato finora senza tragedie, ma ha parecchi volumi di commedie del barone Holberg; le quali commedie sono tutte in prosa, ed hanno del merito.

Ma giacchè sono tanto in moda fin i Magot della Cina, converrà pure dire qualche cosa anche del gusto drammatico di quella immensa nazione. I Cinesi non hanno teatro materiale, ma da più di tre mila anni godono bensì de' drammi comici e tragici, misti di canzoni, le quali in mezzo alla declamazione ordinaria vengono all' improvviso cantate, tendendo quel canto ad esprimere i gran moti

dell' anima, la gioia, il dolore, la collera, la disperazione. Que' loro drammi sono senza la trina unità, e privi di altre essenziali regole, come le farse mostruose di Shakespear, e di Lope di Vega che si dicono tragedie; ma il loro scopo è di toccar il cuore, e d' ispirare l' amore della virtù, e l' orrore al vizio. Vi sono poi delle truppe, ciascuna composta di cinque o sei persone, che fanno il mestiere di rappresentare drammi, e sono chiamate dai Mandarini e dagli altri signori di qualità nelle gran feste, che danno nelle loro case. Dopo il pranzo vengono i commedianti introdotti nella gran sala del banchetto, e fra gran cerimonie, nelle quali i Cinesi sono perpetuamente assorti, presentano un libro contenente vari drammi; questo libro gira cerimoniosamente per le mani di ciascheduno dei convitati, finchè sia scelto un dramma del gusto di tutti. La rappresentazione è senza apparecchio, riducendosi tutta la decorazione in un tappeto che si distende sul pavimento della sala; da una camera vicina escono gli attori, e le donne e i domestici si affollano alle porte delle altre stanze per vedere. Nella gran raccolta, che il P. du Halde ha dato delle cose cinesi, v' è una tragedia intitolata *l' Orphelin de Tchao*, che ha poi prodotto l' *Eroe Cinese* del Metastasio, e l' *Orphelin de la Chine* di Voltaire. I drammi del Giappone sono sul gusto Cinese.

Se si cerca il poema dammatico presso i Persi e gl' Indiani, che passano per popoli inventori, si cerca in vano: non v' è mai pervenuto. L' Asia si è sempre contentata delle favole di *Pilpay*, e di *Locman*, le quali racchiudono tutta la morale, e con allegorie instruiscono tutte le nazioni e tutti i secoli. Pure sembra, che dopo aver fatto parlare le piante e gli animali, non si abbia da fare che un passo, per far parlare gli uomini, per introdurli sulla scena, e per formare l' arte drammatica: frattanto que' popoli ingegnosi non vi pensarono mai. L' Affrica con tutte le sue Menfi, Tebe, e Cartagini non vide mai teatri; e probabilmente non ne avrà visti nemmeno l' America, quantunque nel Perù siasi creduto ravvisarne alcune tracce. Quindi si deve inferire, che i Cinesi, i Greci, i Romani, sono i soli popoli antichi che abbiano conosciuto il vero spirito della società. Niuna cosa infatti rende gli uomini più socievoli, raddolcisce maggiomente i loro costumi, perfeziona più la loro ragione, quanto riunirli, per fare loro gustar insieme i puri piaceri dello spirito. Nella Russia appena incivilita, e costruito Pietroburgo, si sono stabiliti i teatri; e più che la Germania si è coltivata, più ha adottato gli spettacoli scenici delle altre più culte nazioni.

CAPITOLO IV.

DELLA PASTORALE.

La vita campestre rappresentata con tutte le sue grazie possibili è l' oggetto del dramma *Pastorale*. Ma non basta inghirlandare di fiori qualche soggetto, e nominare Titiro, capanne, e pecorelle: bisogna mettere in una viva pittura la vita campestre, ornata solo di quelle delizie, ch' essa può ricevere.

La vita campestre consiste nel riposo, accompagnato da una moderata abbondanza, da una perfetta libertà, e da una ilarità dolce e sincera. È una rappresentazione di quel che si chiama *Età dell' oro*, posta a portata degli uomini, e sbarazzata di tutto quel maraviglioso iperbolico di cui i poeti ne hanno caricata la descrizione. È il regno della libertà, de' piaceri, della pace: veri beni, pei quali tutti gli uomini si sentono nati, allorchè ravvisano loro stessi in qualche momentaneo silenzio delle loro passioni. È insomma un ritiro tranquillo e ridente d' un uomo, che ha il cuore semplice e delicato, e che ha trovato il mezzo di far ritornare per lui quella età felice,

Quando era cibo il latte
Del pargoletto mondo, e culla il bosco:
E i cari parti loro

Godean le greggie intatte,
Nè temea il mondo ancor ferro nè tosco (1)

(1) Nell' *Europa letteraria*, giornale che si stampa in Venezia dal Fenzo; v' è un estratto di questo libretto *del Teatro* della prima edizione, e fra le censure tutte giudiziose e civili, v' è questa: *Ci spiace il trovare che il nostro Autore, che sembra intendere bene spesso la verità del ridicolo di alcune cose non universalmente derise, ci scappi fuori a descrivere l' età dell' oro con questi versi.*

Quando era cibo il latte
Del pargoletto Mondo, e culla il bosco, ec.

Questo far il Mondo pargoletto, *e metterlo a dormire nella* culla *in un* bosco, *che dovrebbe essere stato ben grande, e fuori del mondo, dove probabilmente non si trovano boschi, mi pare un bisticcio pazzo, che può piacere agli orecchi, non alla riflessione*. Anche a me quei versi sono sembrati sempre ridicoli, e li ho voluti riferire espressamente, per far vedere che cosa siano i nostri più famosi Poeti Italiani. Que' versi sono del *Guarini Pastor Fido atto 4. coro*. Se ne avessi citato l' Autore, forse non si sarebbe sviluppata la graziosa censura dal Giornalista. Senza i gran nomi, che tanto impongono, quante buone critiche di più non vi sarebbero! Io sono per altro molto obbligato all' Autore del prementovato estratto, quantunque egli *non sia convinto dimostrativamente della perfezione del suo lavoro*, ch' è questo libercolo; molto meno ne sono convinto io; e benchè i *Francesismi, e il Romanesco rendano* (dic' egli) *poco grato il sano stile a chi ha sapore di buona lingua*.

Ringrazio il Sig. Giornalista di questo buon avviso, e m' ingegnerò di trarne profitto, col leggere i migliori autori Italiani, per trarne, s' è possibile, uno stile meno ingrato agli orecchi delicati. Lo ringrazio ancora del favorevole estratto, ch' egli si è compiaciuto di fare di questa meschina rapsodia, e mi congratulo seco della sua dottrina e del suo buon gusto.

Dunque tutto quello che accade alla campagna, non è degno del dramma pastorale: non vi si deve rappresentare e dipingere se non quello che può piacere e interessare. Vanno dunque escluse le grossolanità, le durezze, i minuti dettagli, le oziose e mute immagini, e tutto ciò insomma che non ha del piccante e del dolce. Con più forte ragione si debbono escludere gli avvenimenti atroci, e tragici, impropri della vita de' pastori, i quali non debbono conoscere la veemenza di quelle passioni, conducenti a tali trasporti. Eglino debbono essere tutti morigerati. Uno scellerato, un furbo insigne, disdirebbero a questo genere di poesia. Un pastore offeso se la prenderà co' suoi occhi e colle rupi.

I pastori deggiono essere semplici e naturali, vale a dire, tutte le loro azioni e discorsi non debbono aver niente di disaggradevole, di ricercato, di troppo sottile; ma nel tempo stesso hanno a mostrare discernimento, destrezza, e spirito ancora, ma tutto naturalmente.

I caratteri campestri, benchè nel fondo uniformi, sono però suscettibili di gran varietà. Dal solo gusto della vita tranquilla e de' piaceri innocenti si possono far nascere tutte le passioni, il timore, la speranza, la tristezza, la gioia, l' amore, l' amicizia, l' odio, la gelosia, la generosità, la compassione; e tutto ciò si può diversificare ancora secondo l' età, i sessi, i luoghi, gli avvenimenti, e può

abbellirsi con danze, suoni, canti, giuochi, feste, e cogli ornamenti che somministra quella semplice vita secondo la varietà delle stagioni.

Lo stile delle pastorali vuole essere semplice, cioè parole e frasi ordinarie senza fasto, senza apparecchio, senza mira di piacere; ma nel tempo stesso deve essere dolce e grazioso, e senza apparenza di studio; stile difficile, e tanto più difficile, che non può essere eseguito da uomini di spirito, i quali con difficoltà sanno occultarlo.

Gli antichi, i quali hanno avuto eccellenti scrittori di poesie pastorali, Teocrito, Mosco, Bione, Virgilio, non hanno conosciuto questa specie di dramma. Aveano bensì la scena satirica, che consisteva in una rappresentazione giocosa fatta da' Satiri, Sileni, Dei, Semidei, e dalle Eroine. Questa servì una volta d' intermezzo alla tragedia, come per temprarne la tristezza; indi fu eseguita separatamente e sola.

L' Italia ha alcuni drammi pastorali, e sono notissimi l' Aminta del Tasso, e il Pastor Fido del Guarini, i quali pei loro soggetti interamente amorosi e poco purgati, non sembrano fatti pel teatro, quantunque un tempo sieno andati sulla scena. Anche la Francia ha di sì fatti drammi, e sono molto ameni quei del celebre Fontenelle, se pure meritano il nome di pastorali, poichè in realtà altro non sono che i brillanti cortigiani di Versaglies travestiti da pastori. Il teatro insomma è interamente privo

d' una sì bella rappresentazione, la quale ora riuscirebbe più che mai gradita, giacchè l' agricoltura è in sì gran pregio, e la vita cittadinesca è tanto attossicata dalle sregolatezze del lusso.

CAPITOLO V.

DELL' OPERA

La tragedia espressa in versi tali da essere rappresentata in musica, fa il *poema lirico*, e si chiama *opera* per eccellenza.

Che gli antichi conoscessero questo spettacolo in musica, se ne convincerà facilmente chi rifletterà all' importanza, ch' eglino impiegavano ai loro spettacoli, al gran conto che facevano della musica, ad all' immensità de' loro teatri. Ma poco importa del dramma in musica degli antichi: vediamo che cosa è presso di noi.

Al risorgere delle belle arti, alcuni poeti italiani, Orazio Vecchi modonese, Ottavio Rinuccini, Emilio del Cavaliere nel principio del secolo scorso si diedero a comporre drammi, traendone gli argomenti dalla mitologia. Il solo maraviglioso era messo in azione. Poste in moto tutte le deità del gentilesimo, lo spettatore si vedea trasportato or su nell' Olimpo, or negli Elisi, or giù nel Tartaro. Sì fatti drammi erano in musica, stimata linguaggio degli

Dei, e si rappresentavano nelle corti de' principi, e ne' palagi de' gran signori, per festeggiare gli sponsali, intervenendovi numerosi cori e danze di varie sorta.

Il Cardinal Mazzarini trasportò questa specie di opera in Francia, ove tuttavia si conserva, e tutte le altre nazioni ebbero una consimile opera in musica nella loro lingua.

Ma in Italia ben presto si cambiò gusto; forse que' celesti personaggi costavano troppo a farli scendere in terra; e forse veduti da vicino, vi conservavano poco la loro celestial maestà. Si pensò dunque a sbandire questa maraviglia sovrumana; e l' opera in musica si è ridotta in una vera tragedia, messa in pompa dalla musica, dalla danza, dalla varietà delle più ricche decorazioni. Questa è *l' opera italiana*, elevata a sì gran concetto, che signoreggia per tutti i teatri d' Europa, fuorchè in Francia. Sarà certamente una gran bella cosa.

Se la tragedia è in se stessa la produzione più sublime della poesia drammatica, per far detestare con orrore il vizio, e per infiammare l' anima alle più maschie virtù; che sarà ella, espressa che sia dalla musica? da quell' arte incantatrice, per cui Orfeo si traeva dietro gli uomini, le fiere, le selve, le rupi, e per cui costruiva città, penetrava negl' inferni; piegava i giudici di quel rigoroso soggiorno, sospendeva i tormenti agl' infelici, superava le

barriere della morte, trasgrediva gl' irreparabili decreti de' destini. E che sarà questa tragedia musicale, corredata di danze, di pittura, di scoltura, di architettura, e della più pomposa ricchezza di vesti, e d' ogni più bella decorazione? Tutte le belle arti sono poste al crociuolo per questo spettacolo. Se la Merope del Maffei mi tocca, m' intenerisce, mi fa versare delle lagrime; bisogna che nell' opera le angosce, i mortali spaventi di quella madre sfortunata, mi trapassino tutta l' anima; bisogna che tutti i fantasmi, de' quali ella è assalita, mi atterriscano, e che il suo dolore ed il suo delirio mi squarcino e mi strappino il cuore. Sarà dunque *l' opera* il capo d' opera degli spettacoli, il *non plus ultra* del diletto e dell' utile. Entriamo a vederla.

Ecco un vastissimo pozzo, la cui aia è rigata di gente; chi discorre, chi gira il capo in qua e in là, chi legge, chi sbaviglia, e v' è anche chi dorme. Il contorno è in gran parte da fondo in cima tutto bucato di cellette, e in ciascuna è annicchiata almeno una donna circondata da un ronzio d' uomini armati tutti di telescopi, che servono loro come di bussola per saltare da cella, cicalando, mangiando, sorbendo, giuocando. E l' opera, la grand' opera dov' è? Colà in fondo, e di là da quella doppia batteria di strumenti veggonsi muovere, o andar avanti e a dietro alcune figure in abiti straordinari non mai usati da alcun popolo, e

ciascuna così ingioiellata, che tutti insieme i sovrani del mondo non posseggono tante gemme. Da quelle strane figure si sente talvolta trapelare qualche esilissima voce, non si odono giammai parole, si veggono de' moti, non mai gesti. L' opera va alle stelle, se nelle quattro o cinque ore della sera durata la maggior parte degli spettatori (giammai tutti) dà segno di volere ascoltare quello, che per un mezzo quarto d' ora canta un solo, o un paio degli attori. Questo silenzio è seguito da un solenne sbattimento di mani, e da qualche urlo della civilissima udienza, inventrice di questo antisonnifero. Sì bella opera viene tagliata da due balli; ai quali tutti gli spettatori stanno attentissimi e muti, come se avessero a vederli cogli orecchi, e chi più salta, e più contorce i piedi e la vita, più applausi riscuote. Terminato il secondo ballo, quantunque rimanga ancora un terzo del dramma, la maggior parte se ne va via tutta ricreata, e massimamente instruita

Se v' è al mondo spettacolo, di cui si possa dire.

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

è certamente l' opera italiana; sciocchezza magnifica, apparecchiata con grande studio, e con maggiori spese, ma sempre sciocchezza. Sciocchezza tale è stata paragonata all' acqua di

quel fonte di Tessaglia, la quale per la sua proprietà di stupefare, non poteva essere contenuta che in crani d' asino (1).

Ma donde viene, che da una cosa sì eccellente in se stessa, com' è la tragedia, unita con tanti condimenti, ciascuno in se stesso squisito, invece di risultarne un tutto perfetto, ne provenga uno scipitissimo capo morto d' una compita inutilità? Si esamini *l' opera* a parte a parte, cioè l' argomento del dramma, la musica, gli attori, i balli, le decorazioni, ed il teatro stesso: scoperta la sede e la qualità del male in tutte queste parti, si potranno applicare i confacenti rimedi.

CAPITOLO VI.

DELL' ARGOMENTO DEL DRAMMA IN MUSICA.

La scelta dell' argomento, o sia del libretto, è il fondamento dell' opera in musica. Sopra di questo fondamento, come pianta dell' edificio, si ha da ergere la musica, la danza, la decorazione, le quali cose sono parti integranti del

(1) Lo stesso Apostolo Zeno condannava i drammi lirici, benchè tanti ne avesse composti; perchè tutti si vogliono pieni di abusi, e contro ogni buon gusto, non cercandosi altro che un vano diletto auricolare.

dramma, e debbono fare con esso un tutto compito. Dunque il poeta, autore del libretto, sarà il direttore di tutte queste parti, cioè del maestro di cappella, degli attori, de' ballerini, de' macchinisti, de' pittori, e de' decoratori. Ciascuno di costoro eseguirà la sua rispettiva incombenza, secondo la mente del poeta, il quale solo comprende l'insieme del dramma, e quelle parti, che non eseguite da lui sono però da lui previste, dettate, e dirette.

A questo effetto il poeta deve riflettere a due principalissime cose.

1. Che il suo dramma ha da esser posto in musica. Onde bisogna ch' ei scelga un soggetto, cui la musica sia applicabile. Qui è la gran difficoltà.

I soggetti cavati dalla Mitologia, si confacevano assai bene colla musica; perchè supponendosi il linguaggio degli Dei diverso da quello degli uomini, Apollo e Venere in canto tra amori e grazie danzanti andavano a maraviglia. Ma sì fatti soggetti potevano esser buoni un tempo, come feste religiose per que' popoli, che follemente adoravano quelle deità. Per noi sarebbero mascherate insulse e puerili. Con molta ragione perciò le abbiamo abolite, e se i Francesi tuttavia se le godono, non sono invidiabili in questo loro gusto. Poichè, supposto che la collera o la benevolenza d' un' efimera deità influisca sulla sorte d' un eroe, qual parte si può prendere in un' azione, ove

niente accade in conseguenza della natura, e dell' ordine delle cose? Ove la situazione la più deplorabile può divenire in un batter d'occhio, per un colpo di bacchetta, per un cambiamento subitaneo di volontà, la situazione la più felice, e per un altro capriccio ritornare in un istante funesta? In questa guisa non solo si rovescia il savio precetto di Orazio *nec deus intersit*, ma tutta l' opera rimane senza unità, anzi si converte in una serie d' incidenti sciolti d' ogni legame. E poi, che insulsaggini sono queste apparizioni di Dei, di spettri, di ombre, di maghi? Non si debbono credere: *incredulus odi*. Tutto lo studio ha da essere nel disingannare il volgo, non nell' alimentarlo nell' errore e nel pregiudizio; verità sempre, e nel teatro sopra tutto, verità interessanti.

Dunque il poeta dato un calcio alla Mitologia ed alla favola, non può ricorrere che alla storia, per trarne i suoi soggetti, vale a dire, deve fare una tragedia. Ma i soggetti storici sono poco adattabili alla musica. Veramente un Catone, un Attilio Regolo in ariette e in trilli, e un rovescio de' loro caratteri.

2. L'altro principalissimo oggetto che il poeta non deve mai perdere di mira, è che i balli leghino coll' argomento dell' opera. Or quali balli possono convenire ad un soggetto storico? Se, per esempio, nel Tito il ballo si facesse anche da soldati Romani, sempre un

tale ballo sarebbe a posticcio e sconvenevole quant' un patetù inglese, perchè il ballo non sarebbe parte integrante dell' azione.

Qual soggetto dunque dovrà il poeta scegliere privo d' inconvenienti, per conseguire il suo fine principale, ch' è di dilettare e d' istruire senza offendere la convenienza?

Non v' è altro partito, che scegliere un' azione accaduta in tempi, o almeno in paesi da' nostri remoti e diversi, la quale dia luogo a più sorta di maraviglie, ma nel tempo medesimo sia semplicissima e ben nota. Se l' azione sarà per noi molto peregrina, non ci sembrerà inverisimile udirla recitare in musica. Il maraviglioso di essa azione darà campo al poeta d' intrecciarla di balli e di cori, d' introdurvi varie specie di decorazioni; e l' essere semplice e nota scemerà al poeta le preparazioni, per far conoscere i suoi personaggi: così egli avrà più tempo di porre in movimento le loro passioni, molla maestra ed anima del teatro. L' Achille in Sciro, la Didone abbandonata, l' Alessandro nell' Indie del chiarissimo Metastasio, sono soggetti propri d' un' opera in musica. Tali sarebbero ancora molti soggetti cavati dalla storia moderna dell' Indie orientali, ed occidentali, che presenterebbero un bel contrasto tra i nostri costumi, e quelli delle nazioni da noi tanto dissomiglianti. Si spiegherebbe così quanto ha di più magnifico, di raro, di sorprendente la superficie di questo globo, e il canto e il ballo

in tali soggetti non sembrerebbero inconvenienti.

Ma si susciterà qui una grande obiezione, tenuta già continuamente accesa da molti, contro il canto della nostra opera. E quando, e dove, dicono costoro, gli uomini parlano cantando, e cantano anche nelle loro maggiori angosce, e fino quando vanno a morte? Obiezione più strepitosa che forte. Basta riflettere, che l' essenza delle belle arti è l' imitazione della bella natura; basta ricordarsi che cosa è bella natura, e tutta la difficoltà è subito dileguata. Poichè, dove, e quando mai si è trovato un uomo di quella robusta simmetria che si ammira nell' Ercole Farnese, ed un giovane di quella svelta eleganza dell' Apollo di Belvedere? E dove sono mai accaduti quegli avvenimenti così intrecciati, e que' caratteri di personaggi, che i poeti compongono ne' loro poemi, e ne' loro drammi? Ed in qual paese, ed in qual tempo fanno gli uomini naturalmente i loro lunghi discorsi in versi? L' arte fa nel tutto quello che la natura non fa che in parte. E l' arte è giunta al suo scopo, se ha saputo scegliere e combinare bene le parti prese dalla natura. Basta che gli uomini naturalmente cantino e ballino in certe occasioni; l' arte poi fa uso di queste loro operazioni naturali, per comporre un tutto maraviglioso, aggradevole, ed utile, che naturalmente non esiste. Si vedrà

in appresso sciolta del tutto questa obiezione. Per ora è da esaminarsi come si possa applicare convenevolmente la musica al dramma.

Affinchè questa applicazione possa ben eseguirsi, deve il poeta aver in vista le seguenti considerazioni.

I. Riempire il soggetto d' interesse, e disporlo nella maniera più semplice.

II. Tutto deve essere in azione, e tendente a grandi effetti.

III. Siccome il carattere inseparabile della musica è la rapidità, rapido deve essere anche il cammino del poema Lirico. Perciò non gli convengono discorsi lunghi ed oziosi. *Semper ad eventum festinat*. Deve tutto correre al suo scioglimento, sviluppandosi con tutte le sue forze senza imbarazzo e senza intermissione; e tutti gli sviluppi successivi debbono farsi sotto l' occhio dello spettatore.

IV. Ogni scena deve offerire una situazione interessante; e queste sono quelle che somministrano le vere occasioni di cantare.

V. L' *aria*, deve essere riserbata ai gran quadri, ed acciocchè faccia tutto il suo colpo, deve essere collocata con gusto e con giudizio, e tratta sempre dal fondo del soggetto. Il segreto de' grandi effetti qui, come in pittura, non consiste tanto nella forza de' colori, quanto nell' arte della loro gradazione. Una serie di *arie* le più espressive e le più variate, senza interruzione e senza riposi, stancherebbero

ben presto l' orecchio al più esercitato, e al più appassionato per la musica. Il passaggio dal *recitativo* all' *aria*, e dall' *aria* al *recitativo* è quel che produce i grandi effetti del dramma lirico. Senza questa alternativa l' opera sarebbe certamente il più fastidioso ed il più falso di tutti gli spettacoli.

VI. Al pari della condotta e dello sviluppo del soggetto, lo stile lirico deve essere semplice e rapido, senza verbosità, senza eloquenza ricercata, preciso, avaro di parole, forte, naturale, facile, grazioso, lungi da que' tratti di spirito lambiccati negli epigrammi e ne' madrigali.

Ma che più regole? Le vere regole dello stile lirico sono i drammi del Metastasio, il quale sarebbe in tutto un legislatore perfetto, se vi avesse sparso meno amore, e se avesse goduto più di libertà in condurre e snodare i soggetti tragici. È già nota la bizzarra tirannia de' nostri impresari. Di più, l' Imperatore Carlo VI. aveva tutta l' avversione per le catastrofi della tragedia, e voleva che ognuno uscisse dall' opera allegro e tranquillo. Onde il Cesareo Poeta ha duvuto accomodar tutto a questo fine, e la costruzione del suo poema ha dovuto necessariamente risentirsi di questi legami, e la forza de' costumi ha dovuto necessariamente sparire con quella dell' intrico.

Se mai si rendesse la dovuta libertà al

teatro, niun poeta, per quanto sia fornito di sublime ingegno, si dia a scrivere poemi lirici, se prima non sa bene la musica. Non tutti i poemi sono suscettibili di musica, e per conoscere qual poema, e in qual modo ne sia capace, conviene conoscere gli elementi, il gusto, e le delicatezze della musica. Si entri dunque nell' esame di essa.

CAPITOLO VII.

DELLA MUSICA.

La musica è la scienza de' suoni aggradevoli all' orecchio. Per suono s' intende un moto di vibrazione nell' aria, che perviene gratamente all' organo del nostro udito sì per mezzo del canto o della voce, come per mezzo degli strumenti. Quindi nasce la distinzione tra la musica vocale e strumentale.

La musica *vocale* ha dovuto precedere la strumentale; perchè gli uomini non solamente hanno dovuto fare delle osservazioni sopra i differenti tuoni della loro propria voce prima di trovare qualche strumento, ma hanno dovuto imparare a buon' ora, anche dal canto naturale degli uccelli, a modificare la loro voce e la loro gola in una maniera aggradevole. Ogni essere vivente è sollecitato dal sentimento della sua esistenza a cacciare in certi istanti accenti più o meno melodiosi secondo

la natura de' suoi organi. E come in mezzo a tanti cantori, l' uomo sarebbe rimasto nel silenzio? La gioia ha verisimilmente ispirato i primi canti. Da principio si sarà probabilmente cantato senza parole: indi si è cercato adattare al canto alcune parole conformi al sentimento che si avea da esprimere: e questo è il canto dettato dalla semplice natura. L'ingegnoso artista poi ha studiato gli uomini nelle loro differenti situazioni, e accorgendosi che si alza la voce, e se le dà più forza e melodia, a misura che la nostr' anima esce dal suo sesto ordinario, e vedendo che si canta in tutte le importanti occasioni della vita, e che ogni passione, ogni affezione ha il suo accento, le sue inflessioni, la sua melodia, i suoi propri canti; l' ingegnoso artista ne ha fatta la musica *vocale* imitativa, cioè un linguaggio, un' arte d' imitazione, per esprimere colla melodia ogni specie di discorso, di accento, di passione, e per imitare talvolta fino gli effetti fisici.

Non si è tardato molto ad inventare la musica *strumentale*. I primi strumenti deggiono essere stati quelli a vento, o sia a fiato. Sentendo i sibili de' venti nelle canne, e negli altri tubi delle piante, hanno dovuto gli uomini per necessità inventare i flauti, i corni, le trombe ec. Le corde sonore poi sono così comuni che tutti hanno dovuto ben per tempo accorgersi de' loro differenti suoni: ed ecco gli

strumenti a corda, le lire, i salteri, le arpe, i gravicembali, le viole, i violini, ec. Finalmente lo strepito sonoro reso da' corpi vuoti percossi, ha fatto inventare gli strumenti di percussione, i tamburi, i timpani ec. Tutti questi strumenti non sono altro che voci differenti, per le quali si parla agli orecchi. Sono tante macchine inventate e disposte con arte per esprimere i suoni in mancanza della voce, o per imitare la voce naturale dell'uomo. Non v'è fenomeno in natura, non v'è passione o sentimento nel cuore umano, che non si possa imitare cogli strumenti musicali. Ma non tutti gli strumenti però sono ugualmente propri per tutte le imitazioni. Se i tuoni acuti de' piccoli flauti si faranno sentire per intervallo nella pittura d'una tempesta, la esprimeranno con molta verità. I suoni bassi e lugubri de' corni annunzieranno d'una maniera terribile l'apparizione degli spettri e dell'ombre. Bisogna ora sostenere gli strumenti a corda, ora toccarli, per esprimere differenti effetti.

L'unione e l'accordo piacevole di più suoni è ciò che si chiama *armonia*, siccome la *melodia* è il complesso de' canti aggradevoli. Onde tutta la perfezione della musica consiste in esprimere colla melodia e coll'armonia unite insieme ogni effetto sì fisico che morale,

INFLUENZA

DELLA MUSICA.

E nel fisico e nel morale ha la musica una grandissima influenza.

Riguardata come uno scuotimento, e come tremole vibrazioni impresse nell' aria per mezzo della voce e degli strumenti, la musica influisce moltissimo sì ne' corpi inanimati che negli animati.

Mersenno, ed altri fondandosi sopra oscuri passi di S. Agostino e di altri padri della Chiesa, hanno osato di dire, che la caduta delle mura di Gerico, che fu un prodigio, fosse tutta naturale e cagionata dal suono delle trombe, e degli altri strumenti. Che strumenti! Che mura!

Gli effetti della musica su gli animali sono ancora più sensibili. Colla musica si ammoniscono gli orsi, e fin l' asino si riduce a ballare al suono di certi strumenti. I cammeli nell' oriente sostengono lunghi e penosi viaggi per mezzo di alcuni suoni, al cessare de' quali il loro passo si rallenta, e talvolta non vogliono più camminare; e presso di noi per lo stesso fine si attaccano le sonagliere alle bestie da vettura. Certe musiche all' incontro offendono alcuni animali, siccome si racconta d' un cane che al suono acuto d' un violino urlava con tali lamenti, che proseguendosi una volta, per

vederne l'ultimo effetto, il cane morì convulso di spasimi.

Ma particolarmente in quell'animale, che si chiama uomo, la musica esercita fisicamente la sua maggior influenza. Un cavalier Guascone non poteva ritener l'orina al suono della cornamusa. Boerhaave parla d'un sordo, che sentiva un tremore per tutta la vita, ogni volta che se gli suonava vicino qualche strumento. Pitagora gran promotore della mnsica fu il primo ad applicarla alla medicina, e la storia antica ne vanta guarigioni mirabili; la sciatica, la gotta, gli effetti isterici, la frenesia, l'etisia, e fin la peste trovano nella musica un antidoto preteso sicuro. Anche adesso noi conosciamo i suoi effetti in chi è punto da quel ragno pugliese detto *Tarantola*, e si pretende valevole ancora contro il morso delle vipere, degli scorpioni, e dei cani arrabbiati. Nella storia dell'Accademia delle Scienze di Parigi si fa menzione d'un musico guarito subito da una febbre violenta per mezzo d'un concerto sonatogli in camera. Gli Americani si servono della musica in quasi tutte le malattie, per così rianimare il coraggio e le forze dell'ammalato e per dissipare il timore e l'abbattimento, sequele della malattia, e spesso più funeste della malattia stessa. Noi europei, che abbiamo tratto tanto bene, e tanto male dall'America, avremmo potuto trasportarne anche questo specifico il quale sarebbe stato forse più efficace di

qualunque cura de' nostri Esculapi, i quali si prefiggono tutti di guarirci, *tuto, cito, et jucunde*, ma in realtà s' ingigantiscono anche i più piccioli mali colle nauseosissime spezierie, col diluvio delle acque, con lo svenarci, e col farci covare il male nella più tetra malinconia. La regina Elisabetta ammalata a morte fece entrare nella sua camera alquanti musici, per allontanare gli orrori che nello stato sociale sono prodotti dalla cessazione della vita, e dalla dissoluzione della macchina, in qualunque aspetto si riguardi questo terribile cangiamento.

È nel morale degli uomini che la musica deve spiegare i suoi maggiori influssi. Ella era nella più grande stima presso diversi popoli dell' antichità, e principalmente presso i Greci; e questa stima era proporzionata al potere ed agli effetti, che se le attribuivano. Eglino credevano che la musica fosse un mezzo de' più valevoli a raddolcire i costumi, e ad umanizzare i popoli naturalmente rozzi e selvaggi. Alla musica attribuivano la dolce morigeratezza degli Arcadi, quantunque abitassero un' aria trista e fredda: laddove i popoli di Cinete, perchè neglessero la musica, sorpassarono in crudeltà, e in misfatti tutti i Greci.

La musica faceva una parte principale dello studio de' pitagorici, i quali se ne servivano per eccitare lo spirito ad azioni lodevoli,

e per accendersi della virtù. Narrasi che Pitagora vedendo un furioso in atto d'incendiare la casa della sua bella infedele, fece cantare uno spondeo, e la gravità di quella musica calmò subito le smanie di quell'amante disperato.

Aveano trovato gli antichi due sorta di arie musicali: una detta *frigia*, eccitante il furore, la collera, il coraggio, per servirsene verisimilmente ne' campi di Marte; l'altra che dicevasi *dorica*, ispirava le passioni opposte, e riconduceva ad uno stato tranquillo gli spiriti agitati. Riferisce Galeno che avendo un musico posto in furore coll'aria *frigia* alcuni giovani ubriachi, toccò la *dorica*, e li calmò in un tratto. Assicura Ateneo, che un tempo tutte le leggi divine ed umane, l'esortazione alla virtù, le cognizioni di quanto concerne gli Dei e gli uomini, le vite e le azioni de' personaggi illustri, tutte in somma le cose più rimarchevoli erano scritte in versi, e cantate pubblicamente da un coro al suono di strumenti. Perciò Platone stabilisce che non si può far cangiamento nella musica, senza produrne anche nella costituzione dello stato; e pretende, che si possono assegnare i suoni capaci da far nascere la bassezza dell'anima, l'insolenza e le virtù contrarie. Aristotile che sembra non per altro aver fatto la sua politica che per opporsi ai sentimenti del suo maestro, è nondimeno in ciò anch'egli della stessa

opinione. Convengono insomma tutti i filosofi e gli storici antichi, che la musica sia il mezzo più efficace per imprimere nello spirito degli uomini i principii della morale, e per animarli a praticare i loro doveri; e giunsero fino ad impiegarla come un preservativo antivenereo. I mariti assenti, in vece d'infibulare scioccamente le loro mogli, o d'imbracarle con quelle cinture tanto in moda in certi paesi, le lasciavano in compagnia di musici, i quali loro sonassero e cantassero delle arie capaci da moderare que' desiderii, ch' esse non avrebbero potuto soddisfare che a costo del proprio onore. Si vuole ch' Egisto non potesse vincere i rifiuti di Clitennestra, che coll' uccidere il musico Demodaco, lasciatole da suo marito Agamennone, per custodirle casto il cuore per mezzo della musica. Ci paiono favole tutti questi ed altri consimili racconti. Tanto la nostra musica è diversa dall' antica! Non si creda però che l' antica musica sia stata sempre maneggiata colla surriferita utile robustezza. Anche gli antichi usarono ne' teatri una musica molle, producenti effetti cattivi; e questa è quella tanto detestata da Platone, da Quintiliano, e da Plutarco.

E quale influenza ha la musica moderna sopra i nostri cuori? Niuna. Ci dà uno sterile diletto, e nulla di più. Ma donde tanta diversità di effetti tra l' una e l' altra?

Chi ha analizzato la musica antica e la

moderna, ha ritrovato che l'antica strumentale era ben inferiore alla nostra e per l'imperfezione e per il numero degli strumenti. Gli antichi o non conoscevano affatto, o pochissimo il *contrappunto*, cioè l'armonia, vero fondamento della melodia e della modulazione. Onde la musica moderna (s'intende già l'italiana) è in tutte le sue parti più estesa, più ricca, più dotta dell'antica. E come dunque con tutti questi vantaggi ella è si meschina d'influenza?

Appunto dalla sua ricchezza deriva il suo svantaggio. La confusione delle parti, la moltitudine degli strumenti diversi che sembrano insultarsi l'un l'altro, il fracasso dell'accompagnamento che confonde le voci senza sostenerle, sono le bellezze della nostra musica. E qual energia, e qual effetto può ella trarre da questo caos? La musica degli antichi tutta semplice, tutta imitativa, andava al cuore, e movea efficacemente le passioni. La nostra tutta strepitosa ed insignificante non passa gli orecchi. Anticamente le voci cantavano senza sforzarsi, e così sapevano intenerire il cuore e dilettare. Ora i suoni falsi e sordi, e le volate d'una voce eccedente se stessa, non vagliono ad altro che a scorticare gli orecchi, ed a sorprendere lo spirito. La nostra musica sarà sempre un vano rumore, se i di lei professori non penetrano bene al fondo a considerarne l'essenza.

DELL' ESSENZA

DELLA MUSICA.

L' essenza della musica consiste nella imitazione. L' essenza della imitazione consiste nell' espressione vera del sentimento che si vuol manifestare. Ogni espressione deve essere conforme a quelle cose che si hanno da esprimere: ella è come un abito tagliato al dosso di alcuno. Onde ogni espressione richiede unità, verità, chiarezza, semplicità, brio, novità, eleganza. La pittura co' delineamenti e con li colori esprime le apparenze d' un' infinità di corpi animati ed inanimati; la poesia co' suoi versi esprime quanto v' è nella natura; la musica co' suoi canti e suoni esprime i versi, cioè l' espressioni della poesia. Quindi la musica può dividersi in due parti; o imita, ed esprime i suoni non passionati, ed allora corrisponde a quello che in pittura è un paesaggio; o esprime i suoni animati che danno sentimento; e allora è un quadro storiato.

Il musico non è più libero del pittore; egli è per tutto sottomesso alla comparazione che si fa delle sue opere con quelle della natura. Se ha da dipingere, per esempio, una tempesta, un ruscello, un zeffiro; i suoi tuoni sono nella natura; è là dove egli ha da prenderli. E se ha da dipingere qualche cosa che nella natura non esiste, come i muggiti della

terra, i fremiti d' un' ombra sorgente dalla tomba, le sue idee hanno sempre da corrispondere e da rassomigliare a cose naturali. L'arte non può nè creare, nè distruggere l' espressioni, non può uscire dalla natura: le regola soltanto, le fortifica, le pulisce, ma il fondo deve restar sempre tutto naturale.

O se la musica è un quadro, che quadro sarebbe quello, ove il pittore avesse gettato sulla tela de' tratti arditi e delle masse de' più vivi colori senza veruna rassomiglianza ad alcun soggetto noto? Così qual canto e qual suono sarebbe quello che niente esprimesse? Musica poi mostruosa sarebbe quella ch' esprimesse tutto il contrario di ciò che avrebbe da significare. La musica è un linguaggio universale, che parla per mezzo de' suoni; onde qualora non s' intende, è segno infallibile che l' arte ha guastato la natura, anzi che perfezionarla. Per quanto la natura sia ricca per i musici, se non si può comprendere il senso racchiuso nelle loro espressioni, non è più ricchezza, è un idioma incognito, e per conseguenza inutile.

La musica deve per necessità seguire la poesia, perchè la musica non ha mezzi distinti da spiegare i motivi delle sue varie impressioni; onde le imitazioni ch' ella fa della natura e delle passioni, sarebbero senza la poesia molto vaghe e indecise. Le arie tenere e dolci, che possono esprimere l' amore, possono

ugualmente esprimere le collaterali sensazioni di benevolenza, d'amicizia e di pietà. E come i rapidi movimenti dello sdegno potranno dalla musica essere distinti da quelli del terrore, e dall'altre violenti agitazioni dell'anima? La musica dunque deve essere sempre fedelmente attaccata alla poesia; e tale era l'antica che la seguiva passo passo, n'esprimeva esattamente il numero e la misura, nè se le applicava che per darle più splendore e maestà. Se la declamazione, anzi la semplice lettura d'un eccellente dramma lirico ci cava le lagrime, qual energia non dovea esso acquistare dall'incanto della musica, quando ella lo abbelliva senza opprimerlo? E qual impressione non dovea produrre in una sensibile udienza?

Ma la nostra musica da subordinata esecutrice che fu, e che deve essere della poesia, se n'è resa dispotica e tiranna. Gli odierni musici non intendono più l'arte d'imitare l'armonia del verso, e di esporre le grazie poetiche. Chiedono anzi ai poeti versi piccioli e tagliati, prosaici, irregolari, senza numero e senza armonia; e giungono talvolta a tale stravaganza, che compongono prima le loro arie, e poi vi fanno appiccare da qualche poetastro quelle parole che gli cadono in fantasia; così che appena si scorge che la nostra *opera* sia cantata in versi, e si potrebbe con ragione intitolare *musica senza poesia*.

Dacchè la nostra musica ha scosso il giogo della poesia, non è più imitativa, nulla più esprime, e niun effetto più produce. È divenuta una raccolta di pensieri, eccellenti bensì, ma senza connessione, senza significato, e senza convenienza, appunto come gli arabeschi vaticani di Rafaello tanto pregiati e tanto irragionevoli. La musica la meglio calcolata in tutti i suoi tuoni, la più geometrica ne' suoi accordi, se non ha alcuna significazione, sarà come un prisma che presenta i più bei colori, e non fa quadro: divertirà l'orecchie, e annoierà sicuramente lo spirito.

Se dunque si vuole ristabilire la musica al suo doppio oggetto di dilettare il senso, e di muovere il cuore alle belle virtù, bisogna che si lasci diriggere dalla poesia, e che di essa esprima i sentimenti. Allora cesseranno le comuni critiche che le persone dell' opera si affliggono, e se ne vanno alla morte cantando e trillando. Tale censura è fondata sulla sconnessione che passa ordinariamente tra il canto e le parole. Dove parlano le passioni, debbono tacere i trilli. Quando la musica fosse ben adattata alla poesia, tutte le improprietà, che ora nell' *opera* nauseano, sparirebbero. Ma per fare ciò bisogna o che il poeta sia compositore, o che il compositore sia poeta, e non riunendosi insieme questi due rari talenti, abbia almeno il compositore la docile discretezza d'intendersela col poeta, e di

persuadersi una volta per sempre che la musica è un'espressione più forte, più viva, più calda, de'concetti e degli affetti dell'animo espressi dalla poesia. Il Lulli infatti dipendeva da Quinault, il Vinci dal Metastasio. Se il compositore si conduce in questa guisa, si compiacerà in segreto della sua musica, la quale sarà più parlante, e d'un senso più netto, senza equivoco e senza oscurità. La peggiore delle musiche è quella che non ha alcun carattere.

Finalmente la nostra musica italiana ha da guardarsi da un altro malanno, ch'è quello d'una novità continua. Quella musica che piaceva venti anni addietro, ora più non si soffre. Fosse anche Apollo il compositore d'un'*opera*, fatta ch'ella è una volta in teatro, Dio ne guardi che vi ritorni la seconda nemmeno in capo a trent'anni. Lo stesso dramma può andare sulla scena quante volte si vuole, ma la musica ha sempre da essere diversa. E questo è uno de' più grandi motivi, per cui essa musica è divenuta come una moda passeggiera, piena di arzigogoli, e di capricci, e viene tacciata che dopo il Vinci e il Pergolese sia caduta, come l'architettura nel Borrominesco, cioè che pel desiderio di sorprendere colla novità abbia smarrito il dritto sentiero d'imitare la bella natura, per piacere e giovare.

Dopo queste preliminari nozioni della musica in generale, se ne consideri l'applicazione alle varie parti del dramma.

DELLA SINFONIA.

La sinfonia è l'apertura, ed insieme il primo inconveniente della nostra *opera*. Un paio d'allegri, un grave, uno strepito da assordire, sono gl'ingredienti d'ogni sinfonia. Chi ne ha sentita una, le ha sentite tutte. È sempre una insignificanza che si premette ad ogni dramma.

È nondimeno evidente che la sinfonia dovrebbe essere come l'esordio dell'*opera*; ed ognuno sa che l'esordio deve essere tratto dalle viscere del soggetto che si ha da rappresentare. Quindi derivano due necessarie conseguenze.

1. Che ciascuna *opera* dovrebbe avere la sua sinfonia particolare che annunciasse in certo modo l'azione, e preparasse l'udienza a ricevere quelle impressioni d'affetto che risultano dal totale del dramma.

2. Che ogni sinfonia deve essere significante.

Ora le nostre sinfonie sono tanto insignificanti che una stessa può applicarsi indifferentemente a qualunque specie di dramma. Qualunque musica che nulla dipinga, non è che uno strepito, e senza l'abitudine che tutto snatura, non si recherebbe più piacere che una

filza di parole armoniose e sonore, prive d'ordine e di legame. Il celebre Tartini non componeva sonata che non esprimesse qualche composizione del Petrarca, nè perdeva mai di vista il soggetto proposto. Queste sonate però per quanto sieno significanti non hanno che mezza vita, mancando loro l'espressione del canto, ch' è l'anima della musica.

DEL RECITATIVO.

Al fracasso della sinfonia succede il recitativo: cosa sorda e negletta tanto dal compositore e dagli attori che niuno pensa più di ascoltarlo. Veramente è d'una insipidezza e di una monotonia insoffribile. Pure esso è il fondamento dell'*opera*.

Tutte le cose di questo mondo, e particolarmente le passioni umane, hanno i loro riposi e i loro intervalli, e l'arte del teatro vuole che in ciò si siegua il cammino della natura. Non si può allo spettacolo nè sempre scoppiare dalle risa, nè sempre stemprarsi in lagrime. I principali personaggi non sono sempre agitati dalla stessa intensità di passione, hanno delle alternative di passione e di calma. I personaggi subalterni, per quanto s'interessino all'azione, non possono avere gli eccessi appassionati de' loro eroi; e finalmente la situazione la più patetica non diviene tale che a gradi, ha bisogno di preparazione, ed

il suo effetto dipende in gran parte dalle cose che l' hanno preceduta e condotta.

Ecco pertanto due tempi ben distinti dell' opera: il tempo tranquillo, e il tempo appassionato. Tutta la cura dunque del compositore deve consistere a trovare due generi di musica essenzialmente differenti e propri, l'uno a rendere il discorso tranquillo, l' altro ad esprimere il linguaggio delle passioni in tutta la loro forza, in tutta la loro varietà, e in tutto il loro disordine. Quest' ultima maniera forma quel che si chiama *aria*, la prima quello che si dice *recitativo*.

Quando i personaggi ragionano, deliberano, si trattengono, e formano insieme dialogo, sarebbe ben disconvenevole, che cantassero e trillassero: allora debbono recitare. Ma qual sarà questo loro recitativo? Eseguirlo nella maniera consueta, è un sonnifero; parlarlo semplicemente, no: un' *opera* ora parlata, ora cantata, farebbe una discrepanza come tra gelo e fiamma. Come dunque si avrà da condurre? (1)

(1) Nella scena lirica del *Pigmalione* del singolare M. Rousseau, eseguita a Lione con gran successo, le parole non furono punto cantate, e la musica non servì che a riempire gl' intervalli de' riposi necessari alla declamazione. Il Rousseau volle dare con quello spettacolo un' idea della Melopea de' greci, e della loro antica declamazione teatrale; volle perciò che la musica fosse espressiva, e che dipingesse la situazione, e per così

I maestri dell' arte hanno provato, che il fondamento del recitativo deve essere un' armonia che seguiti passo passo la natura; cioè una cosa di mezzo tra il parlar ordinario e la melodia. Deve dunque esser vario, e pigliar forma ed anima dalla qualità delle parole; talvolta correre con rapidità uguale al discorso, e talvolta procedere lentamente, e fare sopra tutto spiccare quelle inflessioni e que' risalti, che la violenza degli affetti ha forza d' imprimere nell' espressioni.

Per convincersi di questa verità, si osservi quel recitativo, ch' è accompagnato dagli strumenti, e che si chiama *obbligato*. Perchè si ascolta questo con attenzione e con piacere, se non perchè è naturale? Dunque quasi consimile a questo si faccia tutto il recitativo, e da noioso si convertirà in dilettevole, e tanto più dilettevole, quanto più naturale ed esprimente.

Da un recitativo sì armonioso risulterebbe un altro vantaggio, che sarebbe di evitare quel brutto stacco che è tra il recitativo ordinario e l' aria, che gli scappa di mezzo all' improvviso come un razzo matto. Deve passare bensì

dire, il genere d' affezione che provava l'autore stesso. Alcuni pezzi di quella musica furono composti dal medesimo Rousseau, ed il resto da M. Coignet. E perchè su quel saggio felicemente riuscito in Francia, non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!

una sensibile differenza tra il recitativo e l'*aria*, ma non già un salto come da terra in cielo. E chi dà in trasporti di passione, senza prima averne provato per qualche tempo i vari gradi?

DELLE ARIE.

L'*aria* è lo sviluppo d'una situazione interessante: è la perorazione e la ricapitolazione della scena. Con quattro piccoli versi somministrati dal poeta, il musico cerca d'esprimere non solo la principal idea del suo personaggio, ma anche tutti i suoi accessori e le sue degradazioni. Quanto meglio il compositore indovinerà i movimenti più segreti dell'anima in ciascuna situazione, tanto più la sua aria sarà bella. Qui è dove egli dovrà spiegare tutta la ricchezza della sua arte, riunendo l'incanto dell'armonia a quello della melodia, e il prestigio delle voci a quello degli strumenti. L'esecuzione poi dell'*aria* si dividerà tra il canto e il gesto; poichè essa richiede non solo un abile cantore, ma anche un attore intendente. Questo è quel che l'*aria* dovrebbe essere. Vediamo quello che attualmente è.

Incomincia l'*aria* non già dal canto, ma da quei preliminari di ritornelli, sempre inutili, e sovente importuni, i quali snervano tutta l'azione; poichè quel personaggio è frattanto

costretto a starsene colle mani alla cintola; aspettando che finisca il ritornello, che non finisce sì presto, per dare sfogo a quella passione che gli bolle nel cuore.

Canta finalmente, ma una folla d'istrumenti opprime così la voce, che non si ode che di tempo in tempo qualche lontanissimo strido, qualche urlo. E perchè tanta marmaglia di violini? E perchè sbandire le violette che sono una cosa di mezzo tra i violini ed i bassi? E perchè non rimettere i liuti e le arpe che col loro pizzicato danno ai ripieni un non so che di piccante?

A quelle *arie* poi, dove la voce gareggia con una tromba o con un oboè, e fanno tra loro botta e risposta fino a sfiatarsi, succede un tremuoto di applausi. Ma che cosa s'imita allora? Qual affetto poetico si esprime? Ogni *aria* dovrebbe essere sobriamente accompagnata da diverse qualità di strumenti, in maniera che ciascuno strumento convenisse all'indole delle parole per la giusta espressione dell'affetto.

Chi nell'arie dà più negli acuti, è il più bravo, cioè il meno melodioso. E chi non vede che gli acuti sono nella musica quel che in pittura sono i lumi ardenti?

E que' frequenti passaggi da un polo all'altro, quando non sono richiesti dalla passione e dal moto, sono vere interruzioni del senso musicale.

E quelle eterne repetizioni di parole, di versi, di parti intralciate, scombussolate, rimescolate, che laberinto non sono esse mai? Le parole non vanno replicate, se non con quell'ordine che detta la passione.

La prima parte dell'aria suol essere un fuoco artificiale, la seconda poi una gnagnera, da cui si ritorna alla prima parte, la quale (caschi il mondo) si ha da replicare quattro volte interamente e separatamente in frastagli senza numero, affinchè ogni spettatore se ne parta con sazietà. I più grandi intelligenti di musica non possono soffrire tanta musica.

Sono ordinariamente attentissimi i maestri di cappella ad esprimere le parole dell'*aria*. Raddolciscono le note alle parole *calma, sposo*, *padre*, esprimono il *cielo*, con tuoni alti, e con bassi la *terra*, e l'*inferno*; sopra i *fulmini*, e i *tuoni* scorrono impetuosamente e con una dozzina di slanciamenti di voce spiegano la parola *mostro furioso*. Ma non sono queste ed altre consimili puerilità ch'esprimono la situazione dell'anima, ed il senso dell'*aria*: queste non ispiegano che qualche parola, e guastano il sentimento del tutto. Gli stessi inconvenienti trovansi ne' duetti.

Peggio poi ancora sono eseguiti i cori, resi così insipidi, che niuno più si degna ascoltarli. Pure se dal Poeta fossero annicchiati a dovere, ed esprimessero con semplicità i sentimenti d'un popolo che detesta con brevi

imprecazioni le crudeltà d' un tiranno, o applaudisce con acclamazioni di gioia un eroe benefico, diverrebbero grati e importanti, se fossero però eseguiti da una musica espressiva.

Anche nelle tragedie recitate si possono cantare i cori, come un tempo si praticò in Ferrara nell' Egle del Giraldi, nell' Aretusa del Lollio, nell' Aminta del Tasso. Questi cori tragici dovrebbero sempre raggirarsi a lodare la virtù, a condannare i vizi, a confortare gl' infelici. A questi cori dovrebbe unirsi la musica or lamentevole, or giuliva, ora mista, secondo il loro diverso argomento. Questo dà piacere e sollievo agli uditori, talvolta stanchi e ripieni de' gagliardi effetti, che la tragedia imprime: così prendono fiato e riposo al fine degli atti, servendo que' cori come d' intermezzi ben convenienti, e non come quelli improprissimi che attualmente si usano nelle tragedie, e nelle commedie.

Da quanto finora si è detto, facilmente apparisce, che il gran male dell' odierna musica italiana è nel troppo. Questo troppo ha cagionato ornati, ritagli, tritumi, centinature, bizzarrie, che hanno fatto perdere di vista l' oggetto principale della musica, il quale consiste in esprimere nella maniera più naturale e più semplice i sentimenti della poesia, affinchè ne sia il cuore più vivamente toccato. Volete veramente delle ariette toccanti,

e che si scolpiscano nella memoria di tutti? Fatele che dipingano ed esprimano il sentimento del poeta; fatele nella maggior naturalezza, e come suol dirsi, *parlanti*. La bella semplicità può sola imitare la natura. Fu questa semplicità che rese celebri il Vinci e il Pergolese. Le ricercate conditure dell' arte sorprendono, ma non vanno al cuore.

Se si vuole che la musica sia semplice e toccante, vi ci usi più melodia, e meno contrappunto. Il contrappunto è composto di varie parti; l' una acuta e di andamento presto, l' altra grave e tarda: ed ambedue deggiono trovarsi insieme, e ferire gli orecchi in un tempo. Come può dunque il contrappunto muovere nell' animo una tale determinata passione, la quale richiede un determinato moto? L' allegria vuole moto veloce, e tuono intenso ed acuto; la mestizia moto lento, e tuono rimesso e grave. La melodia all' incontro cammina sempre d' un passo e d' un tuono allo stesso fine, e perciò ella è attissima ad accendere in noi qualunque passione. La melodia non ha bisogno di tanto profonda dottrina, come il contrappunto, ma esige però un gusto finissimo ed una somma discrezione di giudizio.

Una prova di ciò sono quegl' intermezzi (1)

---

(1) Da' tempi dell' antica cavalleria fin al principio del secolo scorso ne' gran banchetti de' principi e de'

in musica, e quell'operette buffe, le quali piacciono più dell' eroiche, perchè la musica è in quelle più semplice, ed esprime meglio l' argomento del tutto e delle parti. A queste operette si pone più semplicità, perchè si ha ordinariamente da fare con caratteri mediocrissimi, ai quali non si possono far eseguire tutti i segreti dell' arte, ed i tesori della scienza. Sono perciò i maestri obbligati d' attenersi al semplice, e col semplice imitare la natura. È l' opera burlesca, la *serva padrona* che ha fatto trionfare in Francia la musica italiana.

Comporre dunque debitamente un' opera in musica, non è l' affare di alquante ore stracche

---

signori distinti, si usò tra una portata e l' altra una specie di spettacolo muto, accompagnato di macchine; cioè una rappresentazione come teatrale, in cui si vedevano figure di uomini, d' animali strani, d' alberi, di montagne, di fiumi di mare, di vascelli: e tutto ciò era frammischiato di personaggi, di uccelli, che si movevano nella sala o sulla mensa, rappresentando azioni relative alle imprese guerriere e cavalleresche, e specialmente a quelle delle crociate. Questi divertimenti, che servivano per ricreare i commensali tra una portata e l' altra, furon detti *entremets*, cioè *travivande*. Quindi son venuti gl' *intermezzi* ne' teatri. Forse i *desser* che ora si usano nelle mense provengono da quegli *entremets*. Ma ora per *entremets* s' intende un genere di lusso più generale, più voluttuoso, che si ripete giornalmente, e che presenta ai nostri occhi tutta la mollezza o la noia de' Sibariti. Chi pensa troppo alla sua tavola, pensa poco alla virtù.

dal libertinaggio, come si vantano alcuni compositori. Per ben comprendere ed esprimere il tutto e le parti d' un dramma, è necessaria una lunga e seria meditazione.

CAPITOLO VIII.

DEGLI ATTORI.

Se il compositore deve essere subordinato al poeta, l' attore deve esserlo all' uno e all' altro. Non basta che una cosa sia ben ideata, è necessario ancora che sia ben eseguita; e l' esecuzione dipende da' nostri signori virtuosi, la prima virtù de' quali deve essere un' esatta e docile rassegnazione a quanto dal poeta è stato espresso in versi, e dal maestro di cappella in note.

Non dovrebbero eglino dunque prendersi il minimo arbitrio d' aggiungere, togliere, e alterare niente nell' arie: e quivi è appunto ove eglino si prendono le più sfrenate licenze. Nella cadenza specialmente distilla il più virtuoso tutto il suo musicale tesoro, pensando che la cadenza sia come il Girandolino di Castel Sant' Angelo. Ma la cadenza deve essere tratta dal cuore dell' aria stessa, di cui è come l' epilogo. Tocca dunque al maestro il dettarla, al musico l' eseguirla.

Al maestro ancora appartiene mettere nelle arie *cantabili* tutto quello che vi deve essere

cantato, secondo il sentimento della poesia; il musico eseguisca. Si può accordare libertà soltanto a qualche rarissimo Apollo, che padrone della sua voce intenda perfettamente la poesia e la musica.

È un assioma in musica, che chi non sa fermare la voce, non sa cantare. E in fatti come si possono muovere gli affetti, se non si sostiene e porta la voce a dovere? Nulladimeno la massima parte de' musici fa tutto il contrario: il loro principale studio è di squartare la voce, saltellare di nota in nota, gorgheggiare, arpeggiare, e con passaggi, trilli, spezzature, e volate, infiorano, infrascano, sfigurano ogni bellezza. In questa guisa più non si canta, e tutte le *arie* si rassomigliano come le donne di Francia, che con quel loro rossetto, e con que' tanti nei paiono tutte della stessa famiglia.

Oltre al canto dovrebbero i musici apprendere ancora la pronunzia della lingua italiana, articolarne bene le sillabe, non dimezzare le parole, non mangiarsi le finali: procurare in somma d' essere intesi, in guisa che l' uditore non abbia più bisogno dell' inopportuno libretto, con tutto il quale neppure s' intende quel ch' eglino si cinguettano.

Ma quello ch' è ancora della maggior importanza, è che il musico deve ricordarsi ch' ei rappresenta un personaggio. Deve dunque agire in corrispondenza di quel carattere, di

cui egli si fa attore. Se manca la conveniente azione, tutta la più eccellente poesia corredata della più ben intesa e ben eseguita musica, è tradita, è fallita. Demostene faceva consistere tutta la forza dell' arte oratoria nell' *azione*, cioè nel tuono della voce, e nel gesto. E forse per questo l' eloquenza antica era tanto superiore alla moderna. Quale è il passo, per cui Cicerone nell' orazione *pro Ligario* fece cadere di mano a Cesare la condanna già risoluta? Non si farebbe una tale richiesta, se colle parole si fossero potuti trasmettere i tuoni e i gesti dell' oratore.

Per più convincersi dell' importanza dell' *azione*, convien riflettere, che tre maniere hanno gli uomini d' esprimere le loro idee, e i loro sentimenti. L' una è la parola, e l' altra il tuono della voce, e la terza il gesto, il quale consiste ne' movimenti esterni, e nelle attitudini del corpo. La parola esprime per minuto e con più particolarità: c' istruisce, ci convince, è l' organo della ragione, è una lingua d' istituzione, per comunicarci particolarmente le idee. Ma il tuono della voce e il gesto sono d' un uso più naturale ed esteso, comune a tutti i popoli barbari e culti: sono un linguaggio vivo e corto, che con energia parla drittamente al cuore. La parola non può esprimere le passioni che col nominarle, *io vi amo, vi odio*; ma senza il tuono e 'l gesto le parole esprimono piuttosto un' idea che un

sentimento. All' incontro un moto, uno sguardo, un accento, mostrano in un subito la passione. Si legga freddamente l' imprecazione di Didone abbandonata senza alcuna inflessione di voce e senza gesto; il cuore restera freddo, e se si riscalderà, ne sarà motivo che s' immagineranno i tuoni e i gesti, che debbono accompagnare quelle parole in una persona furiosa. Il tuono dunque ed il gesto sono dell' ultima importanza nelle rappresentazioni teatrali; ed alla rarità de' nostri Rosci può in gran parte attribuirsi la noia della nostra opera. Un solo tenore, e tutto il resto castrati, e donne sono i recitanti delle nostre opere. E come i seri personaggi avranno le femminili voci degli eunuchi? Si oltraggi meno l' umanità, e si osserverà meglio la convenienza. Or ora si vedrà l' espediente di rendere i musici eccellenti attori.

CAPITOLO IX.

DE' BALLI

Parte principalissima del gesto è la danza, la quale consiste ne' movimenti regolari, ne' salti, ne' passi misurati, fatti al suono degli strumenti, o della voce.

Se le sensazioni hanno prodotto il canto, il suono, e il gesto, le sensazioni più forti, gioconde o dolorose, hanno dovuto produrre nel

corpo certe agitazioni non ordinarie. Agitato così il corpo, le braccia si sono or aperte or chiuse, i piedi hanno formato de' passi or rapidi, i tratti del viso hanno partecipato di questi diversi movimenti, e tutto il corpo ha corrisposto con posizioni, con attitudini, e con iscuotimenti ai suoni, de' quali l' animo era tocco. Dunque la danza è uno sviluppo di quelle forti sensazioni, che sono eccitate dal suono e dal canto. Ella è perciò sì naturale all' uomo, come il canto e 'l gesto. Quindi si è danzato dal principio del mondo, e sempre si danzerà; le danze più antiche sono state sacre tra giulivi canti di lodi e di grazie rese al benefico creatore.

La voce *ballo* si fa derivare da *balla* o *palla*, al cui giuoco i Greci univano la danza, attenti sempre ad accoppiare l' aggradevole all' utile, e più attenti a formare il corpo, a renderlo agile, robusto, e nello stesso tempo grazioso ne' suoi movimenti.

La causa produttrice del ballo mostra chiaramente, che ogni ballo deve avere un senso; e siccome non può darsi suono o canto che non sia imitativo ed espressivo di qualche sentimento; così non può darsi gesto o danza che non sia un' imitazione. La danza dunque ha da imitare e da esprimere per mezzo de' movimenti musicali del corpo le qualità e gli affetti dell' animo; ha da parlare agli occhi, ed ha da dipingere col motto e col gesto. Con gran

ragione perciò Simonide chiamò la danza *una Poesia muta*; e come tale ella ha da istruire e da piacere.

La danza sarà stata senza dubbio ne' primi tempi un composto irregolare di corse, di salti, di positure esprimenti grossolanamente la passione, che agitava i danzanti. Ma non si avrà tardato molto a sottoporre questi movimenti alle leggi d' una misura, e di una cadenza regolata, che ha la sua sorgente nella natura, cioè in una certa disposizione macchinale de' nostri organi, da dove dipende questa inclinazione di ripetere con qualche specie di uguaglianza gli stessi suoni, e gli stessi gesti, come si osserva ne' fanciulli e negli animali. Si segnò da principio questa cadenza o col suono della voce, o colla percussione di alcuni corpi: e questa specie di cadenza non è ignorata nemmeno adesso dai popoli i più selvaggi.

Questa origine della danza è ben più verisimile di quella di Luciano che l' ha derivata dal *moto in cadenza degli astri, dalle diverse congiunzioni de' pianeti e delle stelle fisse, e dall' armonia de' corpi celesti.*

La stretta unione della danza e della musica non ha permesso a queste due arti di fare processi separati. Sono andate d' un passo uguale verso quel grado di perfezione, cui sono giunte tra i popoli più culti. Come la musica, così la danza, sono state entrambe

ricevute nelle cerimonie che compongono il culto religioso, nelle funzioni militari, nelle nozze, nelle vendemmie, ed in tutte quelle che hanno uno speciale rapporto alla più sensibile gioia.

Presso i Greci la danza giunse a tanta maestà, che Temistocle col suo corpo trionfale danzava; i gravi Lacedemoni non si stancavano di ballare, e fino nelle marcie e ne' campi marziali esercitavano quella terribile e faticosa pirrica, cioè quella danza militare, in cui si facevano in cadenza al suono de' flauti tutti i moti guerrieri sì per l' attacco come per la difesa. Socrate benchè attempato imparò a ballare. Ma che balli dovevano quelli essere? Erano balli, che hanno trovato luogo nella filosofia di Platone, d' Aristotile, di Plutarco, di Luciano, i quali tutti hanno guardata la danza come una vera imitazione, eseguita dai soli moti del corpo, per rappresentare le azioni e le passioni umane, imitandole con passi e figure, e indicandole con segni, tutto sottoponendo ad una cadenza regolata. Ne' bei tempi della Grecia questo genere d' imitazione non era applicato che a soggetti propri ad ispirare le più lodevoli passioni ed a regolare i costumi. Prostituitosi poi ai ballerini ed alle più disprezzabili persone, si corruppe, nè servì che a risvegliare ed a nudrire le più viziose passioni.

Se la danza ha per soggetto le sensazioni comuni della vita, può dirsi comica; ma se ha

per soggetto le sensazioni eroiche si dirà tragica. I Greci infatti l' applicarono alla tragedia ed alla commedia. Ma in Roma sotto Augusto fu l' una e l' altra portata all' eccellenza per opera di due celebri danzatori. Batillo d' Alessandria inventò de' balli rappresentanti azioni gaie, e le incorporò alla commedia. Pilade introdusse nella tragedia que' balli, che rappresentavano azioni patetice e gravi. Queste danze venivano eseguite dai pantomimi, i quali facevano professione di rappresentare al naturale, e di dipingere, per così dire, co' gesti, colle attitudini, e co' moti del loro viso tutte le azioni degli uomini.

Gran qualità richiedeva Luciano per formar il merito di un tal pantomimo. Egli voleva che un danzatore di questa specie sapesse perfettamente la poesia e la musica, con una tintura di geometria, e anche di filosofia; che imprestasse dalla rettorica il segreto d' esprimere le passioni, e i diversi moti dell' anima; che prendesse dalla scultura e dalla pittura i gesti e le attitudini, così che non la cedesse in ciò nè a Fidia, nè ad Apelle. Ma sopra tutto gli bisognava un gran fondo di memoria, che gli rappresentasse fedelmente i principali avvenimenti della favola e della storia: ch' erano ordinariamente le due sorgenti che gli somministravano il suo soggetto. Egli dovea saper esporre agli occhi co' gesti e col moto del corpo i concetti dell' animo ed i

suoi più nascosti sentimenti, osservando per tutto la covenienza. Doveva essere sottile, invettivo, e giudizioso, ed avere l' orecchio finissimo per ben giudicare della cadenza sì de' versi che della musica. La perfezione della sua arte consisteva dunque in imitare sì bene quello che voleva esprimere, ch' egli non facesse nè gesto nè positura, che non vi avesse del rapporto, senza giammai abbandonare il carattere del personaggio ch' ei rappresentava. In somma il pantomimo faceva professione d' esprimere i costumi e le passioni degli uomini, e di contraffare ora il furioso, ora l' afflitto, ora l' amante, ora il collerico, e i due contrari quasi nello stesso tempo.

Luciano, per giustificare gli elogi da lui dati a questa sorta di danza, racconta quello che accade in tempo di Nerone a Demetrio filosofo cinico, il quale condannava quest' arte, sostenendo che non era che un iuutile accompagnamento della musica, cui si erano associate positure vane e ridicole, per trattenere e sorprendere gli spettatori incantati dalla bellezza delle maschere e degli abiti. Allora un pantomimo, che spiccava nella sua arte, pregò il filosofo a condannarlo dopo averlo veduto. Ed imposto silenzio alle voci ed agli strumenti, si pose a rappresentare gli amori di Marte e di Venere, esprimendo il Sole che li scopriva, Vulcano che tendeva loro delle insidie, e li prendeva nelle reti, gli Dei che

accorrevano allo spettacolo, Venere tutta smarrita, Marte stupefatto e suplicante, ed il resto della favola espresso con tale vivezza, che il filosofo esclamò, che gli sembrava vedere la cosa stessa, e non una semplice rappresentazione, e che colui aveva tutto il corpo parlante.

Luciano aggiunge, che un principe del Ponto venuto alla corte di Nerone per alcuni suoi affari, ed avendovi veduto questo famoso pantomimo danzare con tutta l' arte, che comprese tutto ancorchè nulla intendesse di quanto si cantava; pregò l' Imperatore a donargli quel ballerino per portarlo seco; ed avendogli Nerone domandato l' uso che ne farebbe, quel principe rispose: *Il mio stato confina con popoli barbari, de' quali niuno intende la lingua, e costui co' suoi gesti servirà di turcimanno.*

Anche il ballo richiede la sua esposizione, il suo nodo, il suo scioglimento, e deve essere un compendio sugoso d' un' azione eseguita rapidamente con varietà di situazione. E siccome non è naturale, che un' opera si canti da un capo all' altro, sarebbe così della stessa innaturalezza, che in un ballo sempre si ballasse. Ha d' avere anche il ballo il suo moto tranquillo, ed il suo moto appassionato: ha da essere distinto in due maniere, per esprimere due momenti sì differenti.

I ballerini dunque balleranno nel momento

della passione, il qual momento è realmente nella natura quello de' moti violenti e rapidi. Il resto poi dell' azione sarà eseguito da' ballerini con gesti semplici, e con passeggio poetico e in cadenza. Questo passeggio musicale sarà come il recitativo; la loro *arietta* sarà il ballo. Ma questo ballo non sarà un minuè, una sarabanda, una contraddanza, che nulla significano: sarà un movimento veloce esprimente la passione del dramma eseguita in ballo.

Il ballo dunque non può essere dettato che dal poeta, vuol essere regolato da un suono composto da mano maestra, e riuscirebbe ancora più espressivo, se fosse animato da qualche coro di cantanti. In questo i Francesi l' intendono meglio di noi. Se il maestro di ballo, e i ballerini conoscono il fondo della loro professione, troveranno nel suono tutti i loro gesti notati colla successione e colle gradazioni di tutti i movimenti, che non saranno certo nè pirolè, nè cavriole, nè salti sguaiati e senza fine.

Da quel che il ballo dovrebbe essere, apparisce facilmente che il nostro è un complesso di assurdi. Finito un atto, si riempie il palco di ballerini, i quali si mettono a cavriolare fino a sfiatarsi. Dopo un concerto o sconcerto inconcludente, si stacca dalla truppa un paio di ragazzi, che si fanno vari scherzi, rubano un mazzo di fiori, vanno in collera,

fanno pace, l' uno invita l' altro a ballare, e ballano; cioè saltando per tutto il teatro in modi sconci, e spesso disonesti. Vengono poi i più grandicelli, e indi i corifei a fare consimili insipidezze in due o in tre; e finalmente si conchiude con un altro concerto o sia contraddanza dello stesso gusto della prima. Chi ne ha veduto uno, li ha visti tutti: si cambiano gli abiti de' ballerini, si cambia qualche pantomimo, ma il carattere de' balli è in perpetuo lo stesso. Ordinariamente il ballo dell' *opera* ha tanta connessione coll' argomento del dramma, quanto i sogni col lotto. L' azione sarà in Cartagine, e il ballo sarà una mascherata veneziana.

I nostri balli teatrali sono piuttosto accademie di ballo, ove i soggetti mediocri si esercitano a figurare, a rompersi, a riformarsi, ed i gran ballerini a mostrarci gli studi più difficili in differenti attitudini, graziose, svelte, e dotte. Ma che si direbbe di que' pittori, e statuari, che in una mostra pubblica delle loro opere, ci esponessero studi di teste, di braccia, di gambe, di scorci, senza idea, senza applicazione, senza imitazione precisa? Tutte queste cose hanno certamente del pregio; sono studi necessari, co' quali poi si formano i quadri; ma agli occhi del pubblico non si espongono gli studi che si fanno nelle scuole, si espongono le opere compite, che sono il risultato de' vari studi particolari.

Pure sì fatti balli piacciono, e piacciono tanto, che molti non vanno all' Opera che per godere de' balli. Ma piacciono ancora i Magot Cinesi, i balli in corda, i guardinfanti, e quante altre deformità non piacciono? L' impero del cattivo gusto è il più vasto degli imperi.

A due grandi inconvenienti sono soggetti i nostri balli teatrali. L' uno è nell' insignificanza; l' altro è nell' applicazione al dramma. Nell' opera deve esservi, come in tutte le cose, l' *unità*; onde il ballo invece di consistere in due intermezzi isolati, ciascheduno de' quali compone un tutto staccatissimo dal dramma, dovrebbe anzi essere parte integrante di esso dramma. Sarebbe perciò il ballo da intrecciarsi, e da incorporarsi col dramma, e i ballerini, e gli attori dell' opera dovrebbero essere tutto un composto; tanto più che considerandosi il carattere dell' arietta, è ben evidente ch' essa è per suo principio destinata ugualmente all' espressione del gesto, come all' espressione del canto. Onde un attore, o pantomimo intelligente troverà nella parte strumentale dell' aria tutti i suoi gesti, tutta la successione de' suoi movimenti notati colla maggior finezza. La passione non eleva solamente la voce, nè varia soltanto le inflessioni, ma mette la stessa varietà e lo stesso calore anche nel gesto, e ne' moti del corpo, che sono gli elementi del ballo. Onde il momento

della passione deve essere nella riunione del canto, e della danza. Dunque il recitante, ed il ballerino debbono essere nell' opera in musica una stessa stessissima cosa.

Riunione impossibile, diranno subito molti. Il canto è un' arte sì difficile, e richiede tanto studio ed applicazione, che appena è da sperarsi che un gran cantante possa essere un grand' attore; quanto meno può riuscire un gran ballerino? L' esecuzione e l' espressione del canto occupano già troppo un cantore, per permettergli di dare la stessa cura all' azione Spesso i movimenti che la situazione esige, sono sì violenti, che non permettono di cantare con grazia nè colla necessaria forza. Specialmente nell' ultimo periodo della passione, come può lo stesso musico cantare col calore e col necessario entusiasmo, e nel tempo stesso abbandonarsi col ballo al delirio, ed al più gran disordine della passione? E chi poi avrebbe da eseguire ciò? Chi per l' incanto della voce ha fatto il più grande de' sagrifici, per cui si è reso informe e cadavericamente spossato? Conchiudono dunque i seguaci del solito, che questa riunione è d' una palpabile impossibilità.

Adagio su gl' impossibili. Sembra a prima vista impossibile quello che talvolta la riflessione, o il caso, rende poi fattibile. Andronico famoso attore di Roma, cioè cantore e pantomimo insieme, diviene rauco, non già

per affettazione, ma a forza di applausi che l' obbligavano a più repliche. Il pubblico non sapeva più godere il teatro senza il suo Andronico. Egli vi rimonta il giorno appresso con tutta la raucedine; gestisce e balla, e fa cantare per lui un ragazzo situato giù nell' orchestra. L' espediente piacque; e d' allora Andronico si dispensa dal più cantare, e si dà con più calore al gesto e alla danza. Da quell' istante l' opera è eseguita in Roma da due sorta di persone, che rappresentano uno stesso soggetto nello stesso tempo, sulle stesse arie, sulle stesse misure, sulla stessa scena: gli uni per mezzo del canto, gli altri per mezzo del gesto e della danza, e questi furono i pantomimi. Il pantomimo non canta più che colle mani, il cantore non gestisce più che colla voce. La voce d' accordo col suono spiega cantando il soggetto, mentre la danza d' accordo colla misura del canto e del suono eseguisce lo stesso soggetto gestendo.

Quel che l' azzardo stabilì un tempo sul teatro di Roma, un' imitazione ragionata dovrebbe farlo adottare nell' esecuzione del nostro poema lirico. I nostri castrati, che sono ordinariamente eccellenti cantori, ed attori insulsissimi, e tutti gli altri cantanti potrebbero immobili collocarsi nell' orchestra come strumenti parlanti. Eseguirebbero così la parte del canto con una superiorità incapace di distrazione, mentre gli abili ballerini eseguirebbero la parte

dell' azione coll' espressiva convenevole e con tutto il calore.

Più che si penetra nello spirito dell' opera in musica, più fervida diverrà questa idea. L' opera così eseguita non sarà (com' è attualmente) un diletto auricolare per que' pochi eccessivamente sensibili ed intelligenti di musica. Diverrà un incantesimo che rapirà il cuore al più ignorante del volgo; perchè la cura del pantomimo sarà di tradurgli la musica parola per parola, e di rendere intelligibile ai suoi occhi quello che i suoi orecchi non hanno potuto comprendere.

Questa maniera d' eseguire il dramma lirico renderebbe al poeta ed al compositore l' impero, che loro hanno usurpato il cantore e l' impresario. Tutto quello che nasce direttamente dal fondo del soggetto, non sarebbe più soffribile sopra un tale teatro. Tutto lo stile figurato ed epico sparirebbe dalle opere drammatiche. E quale gesto il pantomimo troverebbe per l' espressioni di tali parole e di tali arie? E come, senza dare nel ridicolo, saprebbe egli esprimersi, che rassomiglia ad un destriero indomito, o a *nave all' onde algenti lasciata in abbandono*? Le situazioni patetiche non sarebbero più snervate da episodi freddi e subalterni. Il poeta poco imbarazzato della durata dello spettacolo, e del numero degli attori, condurrebbe il suo argomento con un intrico semplice, forte, e rapido, alla

catastrofe indicata dalla storia o dalla natura delle cose. Reso così il tutto animato, unito, e raccolto, farebbe l' opera le impressioni più profonde, più dilettevoli e più utili, che mai non ha fatto il teatro di Roma e di Atene.

Da quanto si è detto della poesia, della musica, e della danza, rilevasi che tutte tre queste belle arti hanno un comune principio, ch' è l' imitazione della bella natura, ed hanno un comun fine, ch' è di comunicare agli altri le idee ed i sentimenti del nostro spirito e del nostro cuore. Dunque il massimo delle loro grazie sta nella loro riunione. Possono bensì gli artisti separare queste tre arti, ma solo per coltivare e pulire ciascuna particolarmente con più cura. Eglino però non debbono mai perdere di vista la prima istituzione della natura, nè credere che l' una possa star bene senza delle altre. Richiede la natura e il gusto, che tutte e tre sieno sempre riunite insieme. Questa unione però ha le sue leggi.

In tutte le cose vi deve essere un centro comune, un punto di richiamo, cui tendono le parti più lontane. Se è la poesia che dà spettacoli, ella che deve signoreggiare nel centro: la musica e la danza non debbono accedervi, che per esprimere più rigorosamente le idee ed i sentimenti espressi già ne' suoi versi. Onde la musica e la danza debbono far risaltare la poesia, non offuscarla. E questo è il caso dell' opera.

Se è poi la musica (permettasi questa digressione) che dà uno spettacolo, come in qualche strepitosa sonata; sarà un assai freddo spettacolo, s' ella non viene spiegata da qualche almen leggiero soggetto poetico. In fatti che dicono al cuore quelle gran sonate? *Sonate que me veux... tu?* diceva il Fontanelle. Se poi sono sonate e cantate insieme, come nelle musiche delle chiese, negli oratori, ec. l' effetto è assai debole, perchè è sprovvisto di quella essenzial parte della danza, cioè del gesto, anima e vita d' ogni spettacolo. Non occorre parlare di que' centoni di suoni e canti morti e senza azione, che diconsi accademie. Se queste si fanno per esercizio e per istudio, vanno benissimo; ma se per diletto, come ordinariamente si pratica, falso diletto.

Finalmente se è la danza che dà una festa, la musica non deve brillarvi con pregiudizio di quella; ma soltanto prestarvi la mano, per distinguere con più precisione il suo carattere ed il suo movimento. Ma come può nascere la danza, ch' è un' espressione di gioia, se questa gioia non viene prima preparata e mossa da qualche soggetto? Si va al festino per ballare; e si balla unicamente per voglia di muovere il corpo, o per far mostra di abilità e di leggiadria, o anche per mera civiltà; del resto non vi è mai il ballo prodotto dalla sua vera cagione, ch' è un sentimento d' allegrezza eccitante a que' moti misurati, ed esprimenti

le interne sensazioni. Bisognerebbe dunque che fosse il ballo preceduto da qualche poco di poesia sufficente a produrlo: onde si richiede che prima i canti e i suoni lo preparino, e prodotto anche lo accompagnino. Un tempo si danzava alla melodia della voce, e le parole aveano la stessa misura de' passi. I cambiamenti poi del suono, cambiamenti però fatti con regola e con gradazione, produrrebbero la varietà de' balli, e di balli sempre significanti. Quali si fossero i balli degli antichi nelle loro feste di gioia, nelle quali intervenivano i filosofi, ed i primi della repubblica, si veggono in Senofonte, il quale con tutta la sua gravità non tralascia di riportare le più minute circostanze de' balli, che si praticavano in quelle occasioni.

Sono così i nostri festini? Il bel mondo studia e profonde per divertirsi; si annoia in mezzo alle più sontuose feste, e dice d' essersi divertito. Anche i nostri eruditi, dicono divertirsi,anzi ricrearsi e strabiliarsi alla lettura di certi libri antichi, che pecorescamente s' incensano, e fanno morir di noia. Il divino Omero, la divina commedia di Dante, e tante altre nostre consimili divinità, che razza di divinità sieno, lo dica il senso comune. (1)

---

(1) In questo passo certamente l' autore non può essere approvato da chiunque abbia senno, e gusto per la buona letteratura. *L' editore*.

CAPITOLO X.

DELLA DECORAZIONE.

Se appartiene alla poesia, alla musica, alla danza il presentarci l'immagine delle azioni e delle passioni umane, apparterrà al vestiario, all'architettura, alla pittura, alla statuaria, in una parola alla decorazione il prepararci gli abiti, i luoghi, e la scena dello spettacolo.

Le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile convenienti alle usanze de' tempi, delle nazioni, e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena. Semiramide in guardinfante, Catone ingemmato e col guardinfantino anch'egli, sono buffonerie. Qualunque siasi il soggetto, il luogo e il tempo, lo stesso vestiario è sempre per tutti i personaggi, nè altra distinzione vi si mette che nel colore, nel ricamo, nel manto più o meno lungo, ed in quell'enorme spazzola di piume più tuffuta o più spampanata.

La stessa convenienza richiedesi per la scena. Spetta all'architettura formare questi luoghi, ed abbellirli col soccorso della pittura e della scultura. Tutto l'universo appartiene alle belle arti; esse possono disporre di tutte le bellezze della natura, ma non ne debbono far uso che secondo le regole della convenienza. Ogni dimora deve essere l'immagine di chi la abita, della sua dignità, della sua

fortuna, del suo gusto. Questa è la regola che deve guidare le arti nella costruzione e nell'abbellimento de' luoghi.

Gli antichi aveano tre specie di scene. La *tragica* per le tragedie rappresentava un palazzo regio con qualche tempio con magnificenza di colonne, di frontespizi, e di statue. La *comica* per le commedie disegnava una strada con case. La *satirica* per una specie di pastorali rappresentava una foresta con viali, come vedute di paesi, di monti, di spelonche, e di simili cose boscherecce. Erano essi scrupolosi in osservare l' unità della scena o del luogo, non sapendo concepire che uno spettacolo incominciato in un luogo, passasse via via in altri, e andasse a finire in una parte tutta differente, e spesso lontana; onde ogni soggetto avea scena fissa. Ciascuna commedia di Terenzio è rappresentata avanti la porta d' una casa, ove s' incontrano naturalmente tutti gli attori. Ciascuna tragedia si rappresentava nel recinto d' un palagio. E siccome gli antichi facevano le loro principali azioni in pubblico, la scena era allo scoperto, ed era grandissima.

Noi vogliamo le varietà a qualunque costo, specialmente nell' opera, ove se non si fanno otto o dieci mutazioni di scene è una povertà. E che scene? Vogliamo fino i gabinetti, e le prigioni, come se gli spettatori avessero gli occhi lincei da vedere quello che là dentro avviene.

Fossero almeno queste scene adattate convenientemente ai luoghi ch' esse rappresentano. La scena è in Cartagine, e l' architettura è gotica. Lo scenario ugualmente che il vestiario deve essere regolato dal poeta, il quale se non è ben pratico de' modi antichi, si consigli con qualche antiquario di professione, ma scansi però sempre il pedante e il seccatore.

Riguardo alla pittura e prospettiva della scena, si studi Ferdinando Bibiena, che in ciò è stato gran maestro. Ma non si ha da studiarlo, come hanno fatto i suoi seguaci, i quali abbandonato il fondamento dell' arte, si sono dati alla bizzarria, sfoggiando fantasticamente ne' più gran ghiribizzi, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, e in ogni sorta di stranezza; chiamando gabinetto quello che potrebbe servire per vastissima sala, e prigione quello che pare un cortile. Anche l' architettura poi vi resta in tutto mal concia. Le colonne in vece di reggere un architrave ed un soffitto, si vanno a perdere in inviluppo di panneggiamenti posti a mezz' aria. Le volte rimangono zoppe e cadenti; poichè da una banda non trovano dove impostarsi.

Altra architettura non si deve alle scene applicare, che quella maschia e nobile, che ci somministrano le antichità di Egitto, di Palmira, di Persepoli, di Grecia, d' Italia. Anche l' architettura moderna può fornire qualche sodo ornamento. E così si avrà per

qualunque soggetto la sua architettura conveniente.

Qualora poi la scena richiegga giardini e vedute di paesi, non si può far meglio che imitare il gusto de' Cinesi che sono in ciò veramente imitabili, poichè vi raccolgono tutto il bello della natura in tutta la varietà, senza che l'arte vi comparisca. Sullo stesso modello sono i giardini in Inghilterra. E senza ricorrere a ragioni remote, gran maestri per tutti in questo genere sono il Possino, Tiziano, Marchetto Ricci e Claudio.

Devesi anche avvertire, e non vi si avverte punto, che le aperture delle scene sieno tali, che l'altezza delle colonne abbia una giusta relazione coll' altezza degli attori. Il far venire gli attori dal fondo del teatro è la più disgustevole incovenienza che dar si possa; perchè la grandezza d'un oggetto dipende dalla grandezza della sua immagine congiunta col giudizio che si forma della distanza di esso: così che posta l'immagine della stessa grandezza, l'oggetto sarà veduto tanto più grande, quanto più sarà giudicato lontano. Quindi è che que' personaggi che si affacciano dal fondo della scena ci sembrano giganti, perchè la prospettiva e l'artificio di essa scena ce li fa giudicare molto lontani. A misura poi che si fanno innanzi, s' impiccioliscono, e fatti vicini divengono nani. Lo stesso è delle comparse, che non si dovrebbero mai far andare colà,

dove i capitelli delle colonne giungessero loro alle spalle o alla cintola. L' illusione della scena deve sempre conservarsi.

Un altro importantissimo avvertimento, benchè assai trascurato, è quello della disposizione de' lumi. Se in vece d' illuminare le scene da per tutto ugualmente, si mandasse il lume raccolto in massa sopra alcune parti della scena, in modo che le altre ne rimanessero prive, si ammirerebbero certamente nel teatro quegli effetti di forza, quella vivacità di chiaroscuro, quell' amenità di lumi e di ombre, che hanno i quadri del Tiziano e del Giorgione. Queste masse di lume potrebbero tramandarsi per certe carte oliate, come si pratica in que' teatrini, che vanno sotto il nome di vedute ottiche matematiche, ove la pittura è smorzata dalla crudezza de' suoi colori, e viene a ricevere uno sfumamento ed accordo che incanta. Anderebbe prima di tutto abolita quella tripla o quadrupla schiera di lumi situati lungo la bocca del palco; barbara invenzione, che abbacina e deforma gli attori con quel continuo tormento immediato sotto gli occhi, e quelle brutte lattiere piene di lumi, che si mettono a piè delle scene a vista di tutti gli spettatori, e si trasportano in qua e in là secondo il bisogno, di quale barbarie non sono? È una innaturalezza mostruosa l' illuminare da sotto in su. Peggio poi il confondere l' effetto di questi lumi inferiori

con quello de' lumi superiori, che sono dietro le scene. Allora non vi è più distribuzione, non vi è più effetto di lumi ma una battaglia fra loro, che tutto confonde e imbruttisce. Illuminati una volta a dovere i nostri teatri, riporterebbero un gran vantaggio sopra quelli degli antichi, presso i quali le rappresentazioni non si facevano mai di notte.

CAPITOLO XI.

DEL TEATRO MATERIALE.

I primi teatri non saranno consistiti verisimilmente che in quattro tavole poste fra gli alberi, i rami e le fronde de' quali avranno servito come di scene, e dirimpetto saranno stati gli spettatori a sedere sull' erba e fra i cespugli. Andarono poi gradatamente prendendo forma più consistente, comoda, e regolare; ma per gran tempo furono di legno, finchè fracassatosene uno nell' atto che il poeta Pratina, inventore di quel Dramma che si chiamava satira, vi facea rappresentare una sua composizione, gli Ateniesi fecero edificare un teatro di pietra.

L' architetto Agatarco di concerto col poeta Eschilo edificò in Atene un magnifico teatro, la cui descrizione sussisteva fin al tempo di Vitruvio, e serviva di regola per la costruzione de' teatri.

Quel teatro fu diverso da quello di Bacco che fu in Atene incominciato circa 330 anni prima dell' era volgare, da Filone celebre architetto; fu poi compito da Ariobarsane, e ristaurato da Adriano: se ne veggono ancora gli avanzi. Il suo maggior diametro era di 247 piedi parigini, e quello dell' orchestra di 104. Era tutto di marmo bianco, ed i suoi gradini sono in gran parte appoggiati al sasso vivo della cittadella di Atene, nè vi sono volte che li sostengano.

Questa particolarità si osserva quasi in tutti i teatri di fabbrica dell' antichità. Per risparmiare i portici, e le volte da sostenere i gradi, gli antichi usavano l' industria di piantare i teatri in costa di collina, lavorando l' uditorio nel declive, e mettendo nel piano la scena. Così era quello di Sparta, in cui si osserva inoltre la singolarità de' suoi gradi incavati in giro nel luogo destinato a sedersi, cosicchè il davanti del gradino era un poco più basso del fondo. Nel teatro di Argo che forse si approssimava più all' origine de' teatri, i gradini erano ricavati dal vivo sasso del monte. Così quelli di Pola, di Sagunto, e tanti altri erano in questa economica e solida situazione.

Niuna nazione ha mai portato i teatri a tanta sontuosità quanto l' antica Romana. Ella tardò molto ad averne, e per gran tratto di tempo non ne ebbe di stabili; li costruiva di

legno secondo le particolari occorrenze, e finita la festa, il teatro andava in fascio. Ma che teatri eran quelli? Il più strepitoso di quanti mai prima e dopo fossero fatti, fu quello che innalzò M.Emilio Scauro per solennizzare la sua inaugurazione alla Edilità. Poteva quel teatro contenere ottanta mila persone. La scena era ornata di 368 colonne disposte in tre ordini, il primo de' quali avea colonne di marmo alte 38 piedi, il secondo colonne di cristallo (lusso non più rinnovato), e l'ordine superiore era di colonne di legno dorato. Le statue di bronzo collocate fra esse colonne, ascendevano a tre mila. Le tappezzerie, i quadri, le decorazioni d'ogni specie, erano di tal valore, che disfatto dopo i giuochi il teatro, e trasportate alcune superflue suppellettili in una casa di campagna, che Scauro avea nel Tusculo, e datovisi fuoco per malignità de' suoi schiavi, il danno di que' mobili fu valutato cento milioni di sesterzi; cioè due milioni e mezzo de' nostri scudi. Un Luigi XIV non era capace di tanta profusione.

C. Curione non potendo fare tanta spesa per festeggiare la morte di suo padre (i Signori Romani alla morte de' loro parenti davano spettacoli scenici; noi li proibiamo) immaginò quel grandioso trastullo di stupenda meccanica. Fece costruire due ampissimi teatri di legno contigui fra loro, e sospesi e librati in aria sopra dei perni, in modo che girassero con tutto

il popolo che vi era sopra, e si congiungessero insieme, per formare un anfiteatro. Come potesse effettuarsi questo meccanismo, Vedi Hist. de l' Accad. des Inscript. Tom. XXIII. A questo eccesso giunsero i teatri momentanei in Roma.

Pompeo fu il primo a fondarne uno stabile di pietra, e sopra il disegno del teatro di Mitilene portato dalla Grecia, fece edificare quel suo capace di quaranta mila persone. Egli fu anche il primo a porvi de' sedili per gli spettatori, e ne riportò il biasimo de' vecchi declamatori contro tal morbidezza, e contro ogni innovazione. (1)

Il teatro di Marcello era uno de' piccioli teatri, non conteneva che ventidue mila persone. Il più grande de' nostri appena arriva a contenerne tre mila. Ma la popolazione di Roma, si risponde subito, non era la popolazione di una città, ma d' una nazione intera. Roma conteneva milioni e milioni di abitanti. Ciò è facile a dirsi, ma non a comprendersi. Sembra che l' equivoco sia tra gli abitanti di Roma, ed il numero de' cittadini romani, i quali

(1) I primi teatri di Roma furono nel 599 dopo la sua fondazione, mentre eran censori Messala e Cassio, ma furono poi fatti vendere all' incanto da Scipione Nasica, e per un Senato Consulto fu ordinato, che in città, e per un miglio fuori non potessero costruirsi sedili, nè alcuno potesse sedere negli spettacoli. Roma tutta marziale abborriva ogni seme di mollezza.

ascendevano certo a più milioni; ma questi erano dispersi per tutto l'Impero romano, e non già ristretti fra le mura di Roma, la cui popolazione, per quanto abitasse ristretta, doveva essere minore di quella che attualmente fa Parigi. Il suo circuito ch'era poco più di otto miglia, era assai inferiore all'odierno che ne ha circa 13; l'altezza delle case non poteva eccedere i 60 piedi, i palazzi erano a pian terreno, ed isolati ad uso della Cina con grandi giardini, la casa aurea de' Cesari era immensa, i tempj non erano pochi, le strade furono rese spaziose e regolari; e poi i fori, i cerchi, i portici, le terme, i teatri, gli anfiteatri, le naumacchie, gli orti, e tanti altri spaziosi recinti pubblici e privati, sembra che provino che Roma antica in tempo del suo maggior lusso non potesse contenere più di quattro in cinquecento mila abitanti, col comprendervi anche i suoi borghi.

Dunque la sterminata grandezza de' suoi teatri non si deve da noi riguardare soltanto in ragione della quantità del suo popolo, ma del piacere che quel popolo avea per il teatro. Si è veduto in fatti che il teatro antico era per il formale assai più attraente del moderno, e per il materiale ancora dovea incomparabilmente sorpassarlo. Se ne faccia un utile confronto.

DESCRIZIONE

DEL TEATRO ANTICO.

L'interno del teatro antico era una fabbrica di figura semicircolare, terminata in una parte da un mezzo cerchio, e nell'altra da un diametro. L' anfiteatro poi era un circolo intero o un elissi, vale a dire comprendeva due teatri uniti insieme.

Nel mezzo di questo recinto v'era una piazza ch'è quella che noi chiamiamo *Platea* o *Partere*, e che i Greci denominavano *Orchestra*, che vuol dire saltare, perchè quello era il luogo de' loro balli. I Romani seguitarono a nominarla *Orchestra*; benchè eglino non se ne servissero più per li balli, ma per li sedili de' Senatori, de' Magistrati più distinti.

Attorno attorno pel semicircolo andava di mano in mano alzandosi una scalinata, sopra i cui gradi sedeasi il popolo spettatore. Questi gradi erano alti non meno di 20 nè più di 22 pollici, e la loro altezza era tra i due ed i due piedi e mezzo.

Ne' teatri grandi questa scalinata era interrotta a proporzione della grandezza del teatro da uno o due ripiani detti *Precinzioni*. In cima ad essa scalinata era un altro ripiano, intorno a cui ricorreva un portico alto, quanto l'altezza delle scene. Anche questo portico avea de' sedili in gradazione per uso

degli spettatori, e particolarmente delle donne.

Tutti i gradi ed i ripiani della detta scalinata erano disposti in modo, che una linea tirata dal primo all'ultimo grado ne dovea toccare tutte le cime o gli angoli. Credevasi in questa guisa, che la voce non potesse in alto riflettersi, e che venisse da per tutto ugualmente sentita.

Ogni parte del Teatro avea il separato comodo d'ingresso e di uscita. All'orchestra si andava per corridori piani, che aveano diversi sbocchi detti *Vomitoria*.

Per ascendere ai sedili, dopo che per le scale interne si era sboccato ai ripiani, v'erano diverse piccole scale, ciascuna conducente al suo proprio destino. Queste scale dividevano i sedili in tante porzioni, che per la loro forma erano detti *Cunei*, destinate a diversi ordini di persone, per li magistrati, per li cavalieri, per li giovani, per li plebei; onde *discuneato* dicevasi chi per qualche colpa era espulso dal teatro.

Nelle scalinate si formavano delle celle, ove ci collocavano de' vasi di bronzo o de' creta, di figura idonea per far meglio sentire la voce.

Al diametro del semicircolo era il palco, detto *Pulpito* o *Proscenio*, su cui agivano gli attori. L'altezza del palco era di cinque piedi, affinchè gli attori fossero veduti comodamente da chi stava a sedere in platea.

Dietro al proscenio in distanza quanto il

semiraggio dell' orchestra, era la scena propriamente detta, che faceva fronte al teatro. La di lei lunghezza era quanto il diametro intero dell' orchestra. Questa scena, come si è già detto, era di tre specie, tragica, comica, e satirica.

L' altezza della scena era relativa alla grandezza del teatro. Ordinariamente ne' teatri grandi la scena era a tre ordini, ne' piccioli a due. Questa scena avea tre porte; la maggiore ch' era in mezzo, dicevasi *Porta Reale*, e le altre due laterali chiamavansi delle foresterie; perchè le case de' Greci erano effettivamente tali, che l' ingresso di mezzo serviva per il padrone, e quelli a canto per li forestieri. I Romani furono in tutto imitatori de' Greci.

Ai due fianchi della scena erano situate le decorazioni, consistenti in macchine triangolari versatili, che rappresentavano tre specie di decorazione, strada, piazza, o campagne, secondo ciò che richiedeva il soggetto del dramma.

Questo teatro non avea altra parte coperta, che i portici in cima alla scalinata, e la pura scena; tutto il gran resto, cioè il palco, la platea, la scalinata, rimaneva allo scoperto. Gli antichi non erano nottambuli, e godevano tutti gli spettacoli di giorno; per ripararsi però dal Sole cocente e dalla pioggia, coprivano i loro teatri con tende di tela. Ma per le piogge forti ed improvvise ricovravansi entro i doppi porticati fatti a posta lungo e dietro la scena.

Da questo portico dietro la scena si andava a certi viali ed a parterri, ove il popolo passeggiava per trattenimento in attenzione degli spettacoli. Dunque l'interno del teatro antico era composto di tre gran pezzi; 1. del teatro propriamente detto per le rappresentazioni, e per gli spettatori; 2. di portici per mettersi al coperto dalle piogge improvvise; 3, di giardino per divertirsi fin all' ora dello spettacolo.

Il teatro propriamente detto era costantemente di figura semicircolare sì presso i greci, che presso i romani. Il teatro greco non differiva dal romano, che nell' orchestra più grande, nel palco più alto, ed in poche altre picciolissime cose. (1)

Il recinto dunque dell' intero teatro veniva a formare una figura da una parte semicircolare, ed in tutto il resto rettangola. (2)

(1) Pausania mette un' altra differenza fra i teatri greci ed i romani. Questi, dic' egli, avanzano in ornamenti quelli di tutti gli altri popoli, ed in grandezza quello degli Arcadi, ch' è a Megalopoli. Ma per conto di proporzione e di bellezza, qual teatro può competere con quello degli Epidauri, architettato dall' insigne Policleto?

(2) Talvolta la forma di tutto il teatro antico è stata intieramente circolare. Riferisce Pausania, che Traiano fece edificare un gran Teatro da ogni parte circolare; ed il Belli, come rapporta il Maffei nella sua Verona illustrata, ne ha trovati alcuni di consimil figura in Candia.

Quale attenzione si usasse per la solidità e nettezza di questi edifici, è qui inopportuno il riferire; e quale si fosse la loro esterna grandiosità, basta guardare gli ammirabili avvanzi del teatro di Marcello.

Dunque i teatri presso gli antichi erano edifici superbi, ne' quali si univa l'utile e l'aggradevole in una maniera magnifica, e capace di trasmettere alla posterità l'idea della loro maggior grandezza.

DESCRIZIONE

DEL TEATRO MODERNO.

I nostri teatri non soffrono descrizione, che per farci arrossire, e per animarci a correggerli. Da per tutto povertà, difetti, abusi.

Il loro esterno sì per la forma che per gli ornati niente annuncia di quello che nell'interno si contiene. Se non si scrive al di fuori *Questo è un teatro*, nemmeno Edipo ne indovinerebbe l'uso, a cui è destinato.

Gl'ingressi, le scale, i corridori, sembrano condurre non ad un luogo di nobile divertimento, ma ad una prigione, ed al più sucido lupanare. Anche i materiali corrispondono a tanta villania; essendo per lo più di legno mal combinato, incomodo, e per ogni riguardo sì mal sicuro, che la più lunga vita d'un teatro appena arriva a cinquant'anni, purchè scampi da' frequenti incendi.

La figura interna è in tutti diversa, in niuno geometrica: tutti però sono d'accordo in far vedere e sentire meno che sia possibile. Sono tutti ripartiti in più ordini di cellette, che diconsi palchetti, ne' quali di due mila persone che possono contenersi in un vasto teatro, appena un quinto può situarsi comodamente per udire e vedere.

Tali sono gli odierni teatri. Da questa comune miseria però vanno esclusi alcuni pochi che sono costruiti stabilmente di pietra, e con qualche comodità, ed anche con signoria riguardo agli accessori; come quelli di Torino, di Napoli, di Bologna, di Berlino, il quale è il più sontuoso di quanti teatri esistano in Europa. Tutti però peccano nella figura interna, irregolare, incomoda, e nel più incomodo uso de' palchetti. Il solo teatro Olimpico, con cui il Vitruviano Palladio abbellì la sua patria Vicenza, può stimarsi un buon teatro. In comprova di quanto si è accennato, si aggiunge una descrizioncella de' principali teatri moderni.

La città di Venezia conta sette teatri. Quella Repubblica non s'è mai impegnata a farne uno pubblico degno della sua grandezza. Quelli, che vi sono, furono casualmente eretti da famiglie patrizie; e per lo più sopra le ceneri di case incendiate, o pure sulle rovine di qualche antico edificio. Quindi è, che tutti sono trammezzo di case, e strade le più

abbiette e ristrette di quella città. Tutta la loro magnificenza è ristretta nell'interno. Quella metropoli che sino dai tempi più remoti ebbe sommo trasporto per gli spettacoli, con pompa, e celebrità delle compagnie degli Accasi, Sempiterni e Calza celebrati, non è a migliore condizione delle altre città d'Italia, perchè sono tutti di cattiva figura. Quelli eretti nel Secolo XVI dal Sansovino in Canareggio, e dal Palladio alla Carità per la suddetta compagnia della Calza, perchè furono temporanei, da gran tempo non più sussistono. Nè la celebrità di essi, nè quella dei loro architetti ha bastato, per ricordare agli edificatori dei tanti teatri ivi poi eretti, che la figura loro dovea essere di mezzo cerchio. Quello che meno se ne allontanava, ed era il più grande d'ogni altro, fu il teatro di S. Gio. Crisostomo, in passato sì celebre in tutta Europa, pei drammi in musica sempre con regale magnificenza rappresentati. Ma che? La gran folla di gente, che a quei drammi concorreva promosse il desiderio di moltiplicare il numero dei palchetti. Tre ne furono aggiunti in ciaschedun ordine su amendue i lati del proscenio. Ed ecco allungato il teatro, e perduto quel pregio che aveva sopra tutti. Gli altri sei teatri hanno lo stesso difetto; difetto che quasi ciascun anno va crescendo per la foga di sempre più aumentare il numero de' palchetti medesimi. Il teatro detto di S. Benedetto,

non molti anni sono edificato, è assai decoroso nell' interno, ma nella figura non è migliore degli altri. Così Venezia, che fu la prima delle città di Europa, ch' ebbe i bei teatri sulla foggia degli antichi, e che in ciò fu forse la maestra delle altre nazioni, oggidì è alla stessa condizione di tante altre città a lei di gran lunga inferiori.

1. Il teatro Olimpico di Vicenza fu nel 1583 disegnato dal principe degli architetti moderni Andrea Palladio sul gusto de' teatri antichi. La sua figura è una mezza elissi, non potendosi per l' angustia del sito adattarvi un semicircolo. Questa semi-elissi è tutta circondata da una scalinata di 14 gradini di legno per gli spettatori, nè viene interrotta da prescrizioni, nè da scalette, nè da vomitori, il suo diametro maggiore è 97 $\frac{1}{2}$ piedi parigini, ed il minore fino alla scena circa 57 $\frac{1}{2}$. Al di sopra d' essa scalinata ricorre una loggia di colonne corintie, le quali per la stessa angustia del sito non hanno potuto da per tutto esser isolate; onde il savio architetto prese il bel partito di praticare nel mezzo ed alle estremità alquante nicchie con delle statue. Tutta la loggia poi è coronata da un balaustrata arricchita di statue. La scena è di pietra a tre ordini, i due primi sono corinti (non so il motivo delle repetizioni dello stesso ordine), ed il terzo è un attico; ciascuna ripartizione è ornata con varietà e con ricchezza. Sono in essa

scena tre uscite di fronte, e due ne' suoi lati; ciascuna colle interne vedute in iscorcio, come richiede la prospettiva. Le estremità della gradinata non veggono tutta la scena. Peccato che un edificio così ingegnosamente architettato, sia senza la conveniente esteriore decorazione; ma fu edificato non a spese del Senato, o degl' Imperadori Romani, ma di alcuni Cavalieri Vicentini dell' Accademia Olimpica.

2. Il teatro di Parma si crede comunemente opera di Palladio, compita dal Bernini; ma non v' ebbe la minima parte nè l' uno nè l' altro. L' architetto ed ingegnere Gio: Batista Magnani, e Leonello Spada pittore furono dal Duca Ranuccio Farnese, impiegati a costruire e ad abbellire quel famoso teatro. La sua figura è un semi-cerchio, cui infelicemente si congiungono due lati retti. La sua lunghezza dal muro fino alla bocca del proscenio è circa 125 piedi parigini, e la sua larghezza, contando dal muro dietro le logge, è circa 93 piedi. Intorno alla platea, ch' è larga circa 48 piedi, s' erge sopra un basamento balaustrato una gradinata di 14 sedili, con due ingressi ai fianchi, e con gran balcone ducale in mezzo, fornito di due scale a lumaca. Sopra la gradinata s'alzano due maestose logge, una dorica, e l' altra ionica, e ciascuna con gradinata di quattro sedili. Il sopra ornato di esse logge è sostenuto da colonne incastrate; fra le quali sono degli archi sostenuti da altre colonne

minori isolate: il che rende confusione all' architettura, ed impedimento alla vista degli spettatori che sono dentro esse logge. Peggior effetto producono i due grandi laterali ingressi, che sono tra la gradinata ed il proscenio, poichè i due ordini, de' quali sono ornati, in vece di legare nel miglior modo, distaccano e ripugnano crudelmente e col teatro e col proscenio. In mezzo all' arco superiore di questi ingressi sopra un altissimo piedestallo è una statua equestre, che se ne va a briglia sciolta a precipitare tutte le leggi della convenienza. Gran risalti e centinature offendono il proscenio e l' orchestra. Ma il maggior inconveniente è nella bocca del palco scenario, eccessivamente angusta, e tanto lontana dalla gradinata, mentre con somma facilità si avrebbe potuto fare molto più larga, e più vicina agli spettatori. Dal predetto inconveniente, e dalla sopraccennata figura mistilinea del teatro risulta il gravissimo male, che gli spettatori che sono ai fianchi, non possono vedere che picciolissima parte della scena; in compenso odono a meraviglia, poichè la struttura, sia per artifizio o per caso, è tale, che parlando uno sotto voce da una parte, l' altro situato nella parte opposta sente distintamente. Sì gran teatro non ha decorazione esterna, e per essere da gran tempo fuori d' uso, è così mal andato, che i curiosi non lo veggono senza qualche timore.

3. Il teatro di Milano incomincia nel suo fondo da una curva del diametro di 72 piedi parigini, la quale si va gradatamente slargando in due lati retti, onde nel proscenio la larghezza è di 77 piedi; l'apertura del palco scenario è di 69, e la lunghezza della platea è 140 piedi, cioè quasi il doppio della sua larghezza, onde sembra eccessivamente lungo. La figura di questo teatro è tutta al contrario di quella della maggior parte degli altri teatri moderni, i quali tutti si vanno ristringendo verso la scena, mentre questo ivi è dove più si slarga. Un tal partito è assai giovevole per fare vedere più che sia possibile in una figura sì sconcia. Questo teatro è tutto a palchetti ordinari, nè altro ha di rimarchevole, se non che ciascun palchetto ha incontro un picciolo guardaroba, e tra questi e quelli gira un ampio corridore.

È molto rinomato il teatro di Fano disegnato verso il 1670 dall' insigne Giacomo Torelli, e costruito a spese sue, e di cinque altri Cavalieri Fanesi. La sua figura è come sogliono dire i Francesi a specchio di toletta, lunga 84 piedi parigini, e larga poco più della metà. V'è una comoda scala a due rampe, che va fino al quinto ordine de' palchetti, l'ultimo de' quali forma una tribuna, con una loggia particolare a ciascuna estremità delle parti rette. Al proscenio sono due pilastri per parte, con una nicchia nel mezzo di ciascuno

interpilastro, ove sono le figure di Pallade e di Minerva, e in mezzo è l'iscrizione *Theatrum Fortunae*.

5. In Verona il teatro architettato da Francesco Galli Bibiena sotto la direzione del chiarissimo Marchese Maffei è nell'intorno dell'Accademia Filarmonica. La sua figura è una curva, che bel bello si va slargando a misura che si accosta alla scena; ed i palchetti che sono a cinque ordini, vanno risaltando in fuori sempre più che dalla scena si allontanano: il che se fa buon effetto per vedere verso la scena, lo farà molto cattivo mirando dalla scena il resto del teatro. La bocca del palco poteva essere più larga e meglio trattata. L'orchestra è divisa dall'uditorio, non dovendo niuno degli uditori esser offeso dallo strepito degli strumenti, ed il palco è in giusto sito, non dovendo mai gli attori essere veduti di fianco. Tra l'uditorio, e la scena sono le porte conducenti in platea, come usavano gli antichi, non dovendo mai la porta essere rimpetto alla scena, perchè toglie il miglior luogo per l'udienza, e indebolisce la voce. Oltre il tetto esteriore, ve n'è un altro interno di tavole in alcuni luoghi traforato, che a guisa d'una cassa di strumento rende il teatro ben sonoro. Vi sono delle comode scale ai quattro angoli; i corridori e le sale sono convenienti; ma l'ingresso principale è di fianco. Nell'Accademia Filarmonica si conserva un modello di teatro

disegnato sull' antico gusto Greco-Romano, fatto espressamente nel principio di questo secolo per eseguirsi; ma nell' atto dell' esecuzione mancò il coraggio: e non ostante un Maffei, e tanti altri cavalieri eruditi, de' quali Verona è sempre abbondante, prevalse la moda corrente; fu fatto questo dal Bibiena; e così Verona si ha negato un ornamento, che avrebbe risaltato il suo splendore, ed avrebbe mostrato di possedere con suo profitto quelle mirabili antichità, che con tutta lodevol cura ella sa conservare.

6. Roma ha una dozzina di teatri. Saranno tutti eccellentemente modellati sopra i suoi tanti monumenti dell' aureo secolo di Augusto, e specialmente sul teatro di Marcello? Così dovrebbe essere, ma è tutto il contrario. I peggiori teatri d'Italia sono quelli di Roma, tutti irregolari e sconci nelle forme, difettosi ed incomodi negli accessori, ed impropri fino al sucidume: e frattanto essa si crede di aver i più bei teatri del Mondo.

Il suo teatro più grande è quello degli Aliberti, costruito da Ferdinando Bibiena d'una curva irregolare e scomoda, a sei ordini di palchetti centinati. La lunghezza della platea è di quasi 55 piedi parigini, e la miglior larghezza di 51 $\frac{1}{2}$. Meschini ingressi, scalette infelici, corridori impraticabili, e pessima situazione.

7. Il teatro di Tordinona edificato nel secolo

scorso da Carlo Fontana, e rifatto in questo sotto Clemente XII, è d'una figura che più di qualunque altro si accosta alla circolare. Il suo diametro maggiore è di 52 piedi parigini, ed il minore di 48. Ha sei ordini di palchetti; l'ultimo de' quali è ne' fianchi soppresso. De' comodi interni, e dell' abbellimento esteriore, non v'è occasione di poterne fare neppure un cenno.

8. Il teatro più recente di Roma è quello di Argentina, architettato dal nobile marchese Girolamo Teodoli, con sei ordini di palchetti. La sua figura non è nè circolare, nè elittica, ma di quelle irregolari che sogliono dirsi a ferro di cavallo. Il suo maggior diametro è di 51 piedi parigini, ed il minore di 46. Sito, scale, anditi, ingressi, tutto è miseria.

Niuno di questi tre gran teatri romani ha facciata teatrale, e tutti sono di legno.

9. Il teatro reale di Napoli costruito nel 1737 secondo il disegno dell' ingegnere e brigadiere D. Gio. Metrano, è anche a ferro di cavallo; vale a dire è un semi-circolo, i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si vanno fra loro accostando a misura che si avvicinano alla scena. Il maggior diametro della platea è di circa 73 piedi parigini, ed il minore di 67, e vi sono sei ordini di palchetti, con un superbo palco reale nel mezzo del secondo ordine. La costruzione è tutta di pietra, le scale sono magnifiche, spaziosi gli accessi,

i vestiboli, i corridori; l'ingresso ripartito in tre parti, ha qualche decorazione, che poteva essere più maestosa, e più significante.

10. Il real teatro di Torino eretto nel 1740 dal conte Benedetto Alfieri gentiluomo di camera e primo architetto di S. M. Sarda, è di figura ovale. La platea fino alla scena è lunga 57 piedi parigini, e larga 50 circa. Vi sono sei ordini di palchetti tramezzati con legni forse troppo centinati. Il palco reale abbraccia nel secondo ordine cinque palchetti adorni di balaustri, con un grandioso baldacchino occupa tre palchetti nel terzo ordine, e sporge in fuori convessamente, restando al di sotto l'ingresso principale della platea. L'ultimo ordine, o sia la piccionara ha il parapetto tutto di balaustri, nel fronte ha una gradinata anfiteatrale per la gente senza livrea, il lato sinistro è per il pubblico, ed il destro è diviso per i servitori di Corte e per quelli degli Ambasciadori; alle due estremità contigue al proscenio sono due logge per le persone ordinarie di servizio del teatro: ad eccezione di queste due logge, i palchetti di questo ultimo ordine non sono punto separati dal gran corridore che gira intorno. Sotto l'orchestra è un concavo con due tubi alle estremità, i quali sorgono fino all'altezza del palco, a fine di rendere i suoni più sensibili. Il soffitto è concavo, e sopra è la sala de' pittori delle scene; ma la convessità di esso soffitto è coperta

di tenacissimo bitume, affinchè se mai vi si versa dell' acqua le pitture di sotto non ne sieno danneggiate, ed alle estremità sono delle casse formate e continuate in giro entro il cornicione, spalmate con bitume, e ripiene di finissima arena, per assorbire quella poca acqua che per accidente potesse cadervi: precauzione necessaria per conservar illese le pitture del soffitto. In tutti i teatri moderni il lampadario suole ordinariamente discendere da una grande apertura nel mezzo del soffitto della platea, con grave pregiudizio della principale pittura, della voce, della vista de' palchetti, e sopra tutto di chi vi sta sotto esposto a polvere, ad immondizie, ed a qualche non indifferente pericolo. Per evitare tutti questi inconvenienti, quivi il lampadario discende dal mezzo del soffitto del proscenio. Il proscenio è decorato di due colonne corintie per parte, elevate sopra un semplice basamento; in ciascun de' loro intercolunni sono due logge una sull' altra per gli attori: i frontoni sopra queste colonne, ed il principal frontone che corona il proscenio, sembrano importuni e non ben intesi. Gl' ingressi, le scale, le camere di varia specie, le gallerie, i corridori, sono veramente di una regia magnificenza. Per le macchine di decorazione v' è tutto lo spazio desiderabile con comodità per far montare in palco bestie, e giuocarvi de' fuochi artificiali. Non mancano pozzi, chiaviche, magazzini,

guardarobe, fornelli, e si è fino pensato alle stufe con tubi sboccanti alla platea, per riscaldarla secondo il bisogno. Questo ragguardevol teatro non ha prospetto proprio, ma comune col palazzo reale, cui è annesso.

11. Il teatro di Bologna compito nel 1763 è architettura di Antonio Galli Bibiena figlio di Ferdinando. Nell'intorno ha l'infelice figura d'una sezione di campana per lungo, la cui lunghezza nella platea è di 62 piedi parigini, e la larghezza nel proscenio è di 50 piedi in circa. Vi sono cinque ordini, ciascuno di 25 palchetti, oltre un recinto intorno alla platea alto quattro scalini, e riparato da una balaustrata. Le logge del primo e secondo ordine sono centrali, le altre due superiori in piatta banda, e quelle del quinto sono ricavate nelle lunette, e sono senza balaustri. Sopra le porte sono quattro ordini, ma pigmei. Le imposte ed i pilastrini che dividono i palchetti, abbondano di cartocci, di menzoloni, e di altre bizzarrie: i parapetti hanno cattivi balaustri, e peggiori aggetti. I due frontespizi degli ingressi laterali terminano nella linea dell'appoggio del primo palco, tagliandone aspramente i pilastri ed il parapetto. L'altro frontespizio dell' ingresso di mezzo, è conficcato sotto il palco principale, ed arriva alla linea delle imposte: ma non più di quella interna decorazione, ch'è un barbarismo d'architettura. Si vuole, che le tante dispute, opposizioni, e

satire insorte alla scelta di questo disegno del Bibiena, abbiano cagionate delle alterazioni molto pregiudizievoli al teatro. La facciata esteriore è decorata di due ordini ben divisi. Il primo è di colonne doriche isolate, su capitelli delle quali girano barbaramente archi, forse per rendere così più luminosi i portici che sono nello stesso piano; il secondo ordine è un ionico composto, framezzato da finestre co' loro frontoni, i quali non mancano nemmeno alle finestre che sono già entro al predetto porticato.

12. M. Soufflot costruì in Lione nel 1756 un teatro di figura ovale, la cui platea fino alla scena è lunga 54 piedi parigini, e larga 30, con gradini nel contorno e nella fronte. Vi sono tre ordini di logge, ciascuna continuata senza framezzi, e fornita parimente di gradini. La seconda loggia è più in dentro della prima, è la terza più dentro della seconda. Questo edificio è ben provvisto di convenienti accessorj, ed ha la sua facciata retta a tre ordini di finestre con gran ringhiera nel mezzo, e con balaustrata in cima arricchita di statue.

13. Montpellier ha un teatro a foggia di campana, internamente lungo circa 44 piedi parigini, e largo 30. La platea è circondata da un porticato, sopra le cui colonne si alzano più ordini di logge con ispaziosi corridori intorno, e nel fondo è fornita di vari gradini

per iscender le scale, le camere, gli offici, i vestiboli, e le varie scale che sono intorno a questo teatro, formano un edificio regolare, e di buona apparenza al di fuori, ma nulla enunciante il suo uso interno.

14. Il teatro dell'opera a Parigi, edificato nel 1769 secondo i disegni di M. Moreau, è un ovato lungo, con quattro ordini di logge senza tramezzi, e vi sono alquante logge ancora negli intercolunni del proscenio. La platea è larga circa 39 piedi, e lunga 32, ed ha una gradinata in fronte. Il di fuori è una decorazione semplice, con un portico di molta comodità.

15. Entro al palazzo di Versaglies M. Gabriel architetto del Re ha eretto nel 1770. un teatro sul gusto antico, cioè di figura semicircolare con delle scalinate intorno coronate da una loggia. La corte occupa il parterre, in mezzo di cui siède il Re.

16. A Londra il teatro dell'opera è un paralellogrammo, lungo fino all'orchestra circa 37 piedi parigini, e largo 51. In questo paralellogrammo sono iscritti circolarmente undici gradini per il parterre, sopra l'ultimo de'quali si alza una loggia di pilastri isolati, piccioli, e non quadri, entro la quale loggia sono varie gradinate, ed altrettante ve ne sono al di sopra; e quindi si alza una seconda loggia, sopra cui è un'altra gradinata, la quale si estende fin sopra al corridore delle gradinate

inferiori. Questo partito di gradinare l'una sull'altra è ben vantaggioso, per comprendere in un mediocre ricinto gran moltiplicità di spettatori. I lati del parterre che attaccano all'orchestra, sono tagliati in linee rette convergenti verso dell'orchestra, e sopra queste linee si ergono di qua e di là quattro ordini di logge, ciascuna ripartita in tre palchetti. Contiguo ad essi palchetti, e precisamente lungo i lati dell'orchestra, sono tre colonne isolate per parte, d'ordine corintio, con tre ordini di logge fra gl'intercolunni, contenendo ciascuno intercolunnio tre palchetti l'uno sull'altro; e queste logge sono per la famiglia reale. Le ultime delle predette colonne formano il proscenio; ed in fondo alle scene sono due colonne isolate dello stesso ordine. Ma tra queste logge, le altre adiacenti, e quelle dell'anfiteatro manca quel necessario ricorso di linee, e quella concatenazione di parti, donde risulta l'unità e l'armonia di tutto l'edificio. È per altro questo teatro ben provvisto di comodi ingressi, di scale, di corridori, di camere per vario uso, e d'una gran sala per assemblee.

17. Il teatro di *Coven Garden*, ch'è parimenti a Londra, è tutto sul gusto del precedente, e quasi della stessa capacità. Questo però ha più armonia, poichè le gradinate attaccano in buona parte, e ricorrono colle logge, e queste colle logge reali, che sono di

qua e di là tra l'orchestra, ed il proscenio. Le logge reali quivi non sono che di due colonne per parte, contenendo tre palchetti l'uno sull'altro ciascuno con gradini, i quali gradini sono pure nelle logge contigue che sono a tre ordini. È osservabile che i gradini sì del parterre, come di tutta la fronte anfiteatrale, non sono perfettamente porzioni di circoli, ma di poligoni; ripiego lodevole, affinchè gli spettatori nelle estremità seggano più comodamente, e veggano la scena, senza torcere il collo. Anche questo teatro è copiosamente fornito di accessorj comodi e signorili.

18. A Pietroburgo sotto la Czarina Elisabetta si eresse entro l'imperial palazzo un grandioso teatro architettato dal Conte Rastrelli Veneziano. Il palco scenario è lungo circa 72 piedi parigini, ed il resto del teatro ch'è una specie d'elissi, ha la lunghezza di 103 piedi. Vi sono cinque ordini di logge, ciascuna divisa in 18 palchetti. Il primo ordine è con balaustrata; il secondo ha i palchetti con bocche centrali, il terzo a specchio di toletta, il quarto in piatta banda, ed il quinto è tutto aperto senza separazione; la loggia imperiale ch'è nella fronte, fu da M. della Motte architetto francese ornata di quattro colonne che la sostengono, e d'un baldacchino che s'innalza per tutto il terzo ordine. La Corte va in questa loggia per godere i balli, ma per sentir meglio l'opera, va ad un palco a canto all'orchestra. Il

proscenio è adornato di due colonne per parte, e di due scalinate ai fianchi, per facilitare la comunicazione del palco scenario coll' orchestra e colla platea.

CONFRONTO

DEL TEATRO ANTICO COL MODERNO.

Dalla succinta descrizione fatta de' teatri antichi e moderni, salta agli occhi un paragone per noi molto umiliante, il quale si rende vie più sensibile, se per li principali requisiti del teatro si stabiliscano la *solidità*, la *comodità*, e la *convenienza*; requisiti comuni a qualunque ben intesa opera d' architettura.

1. La *solidità* in niuno edificio è tanto essenziale per assicurare la vita degli uomini, quanto ne' teatri, ove il concorso è il più strepitoso, e le occasioni d' incendio sono quasi senza numero.

Se gli antichi abbiano saputo costruire solidamente i loro teatri, basta guardarne gli avanzi. Dopo migliaia d' anni esisterebbero ancora sani, se la nostra trascuratezza, e l' avidità non li avesse distrutti o sfigurati (*). Col

(1) Il volgo romano attribuisce ai barbari la ruina de' suoi nobili edifici antichi. Ma chi ha oppresso con quella casaccia il teatro di Marcello, e chi lo deturpa con quelle villane botteghe? Chi ha trasmutato in chiesa il

farli di pietra, li fecero per così dire eterni; quantunque poco o nulla avessero a temere d'incendio, perchè tutto vi si operava alla luce del sole. Noi vi operiamo tutto per mezzo di fiaccole, e per esporci maggiormente ad essere bruciati vivi, li abbiamo fatti di materie combustibili, di tavole, e di tele.

Panteon, denudandolo de' suoi bronzi e marmi, imbellettandolo di colori, con soprapporvi due campaniletti, e con soffocarlo con una marmaglia di casupole? La mole d'Adriano, il Settizonio, e tante altre fabbriche superbe non più si riconoscono, perchè sono state spogliate delle loro colonne e de' loro ornamenti per impiegarli, Dio sa come, in costruzioni moderne. Se Sisto V, vivea un altro poco, addio Colosseo; è così mal ridotto, perchè niuno si ha preso mai cura della sua conservazione: in peggiore stato sarebbe l'arena di Verona, se que' provvidi cittadini non fossero vigilanti a conservarla, come lo dimostra la sua gradinata, ch'è in gran parte moderna. Il principal pensiero di Roma è di santificare i monumenti pagani, e santificando il Colosseo, le Terme Diocleziane, e tante altre antichità, non so qual buon servizio abbia reso alle belle arti. È incomprensibile, come Roma moderna abbia saputo sì poco approfittarsi, specialmente nell'architettura, di tanti suoi tesori antichi, che sono pure i maestri di tutte le nazioni europee. Ella ha certamente grandi e ricchi edifizi pubblici e privati, e supera in ciò qualunque altra capitale; ma la grandezza e la ricchezza non hanno punto che fare colla bellezza dell'architettura, e la piccola Vicenza col solo Palladio è incomparabilmente più bella della grandissima Roma, non ostante i suoi Bramanti, San Galli, Buonarroti, Peruzzi, Vignoli, posti già in oblio per Fontana, Maderni, Bernini, Borromini, seguiti da uno stuolo, che alla Tartara calpesta la bella architettura Greca-Romana.

Niuno edificio può essere solido, se non è premunito contro l'umidità, dannosa non meno alle fabbriche, che alla salute degli uomini. E pure v'è qualche teatro, in cui appena fatto, si sono trovate tutte le sue travature fondamentali infracidate dall'umido, non so con quanto vantaggio della sanità degli spettatori. Necessariamente deve ciò accadere in tutti quelli, dove le platee sono del pari, o in giù del livello delle strade.

2. La *comodità* è per molti riguardi di massima importanza ai teatri. Se il teatro è destinato agli spettacoli di pubblica dilettevole istruzione, è chiaro che deve essere situato nel luogo e nella maniera più comoda all'accesso de' cittadini. Vuol essere dunque nel mezzo della città. Il Colosseo, e i teatri di Pompeo e di Marcello non erano già in remoti cantoni.

La moltiplicità delle nostre carrozze, effetto e causa più della nostra vanità e debolezza, che del nostro comodo e bisogno, esige ne' nostri teatri una situazione più vantaggiosa. Non basta che molte e larghe strade conducano ai medesimi speditamente per ogni parte, ci vogliono ancora d'ogni intorno delle piazze, e piazze variamente porticate, alcune per ricovero delle carrozze e de' servitori, ed altre per riparo e sicurezza del maggior numero che fa uso delle proprie gambe.

Il teatro deve empiersi e vuotarsi colla maggior possibile speditezza. Un'occhiata all'antico,

fornito di tante porte, di vomitorj, e di scale, ci farà più conoscere l'imbarazzo che si soffre negli accessi de' nostri teatri moderni.

Ma la comodità veramente teatrale consiste in un'agiata situazione di vedere e sentire tutti ugualmente. La figura semicircolare costante in tutti i teatri antichi, e tutta intorno scalinata da fondo in cima, era della più mirabile semplicità, affinchè tutti comodamente si disponessero a vedere e sentire ugualmente; e in tal maniera ciascuno vedeva tutti, ed era visto da tutti.

Le nostre diverse, ma tutte strane forme de' teatri, e specialmente l'uso de' palchetti accatastati l'uno sull'altro, fanno poco sentire, meno vedere, e niente di comodo porgono per situarsi.

L'assurdo è giunto a tal eccesso in molti teatri che il palco scenario si è tirato avanti nella platea, per evitare l'inconveniente di sentirsi poco, onde molti palchetti non veggono gli attori che di fianco o di schiena,

3. Per *convenienza* s'intende l'uso degli ornati e delle proporzioni che debitamente si adattano agli edifici secondo il loro rispettivo destino, affinchè la loro apparenza esteriore ed interna sia aggradevole e bella.

Il teatro di Marcello ch'era pure un picciolo teatro, ha una bellezza sì regolarmente nobile al di fuori, che fa ben conoscere qual ne dovea essere la ricchezza al di dentro.

In ogni fabbrica la facciata deve subito annunciare il destino dell' interno, come la modificazione del viso, e il portamento del corpo palesano l' animo ed il cuore. È una vergogna il parlare delle facciate de' nostri teatri. Questa esteriore miseria si crede però ben compensata dall' interno tutto vagamente dipinto e messo in oro con gran copia di cristalli e di ceri, che fanno all' occhio un mirabil incanto; puerile bellezza a petto di quella virile e stabile, con cui gli antichi ornavano superiormente i portici con colonne e statue; e per tutto il rimanente quella marmorea scalinata, distinta con ripiani, e ripartita alternativamente in forma di cunei, dovea fare un grand' effetto, specialmente quando il teatro era pieno di spettatori, i quali formavano un ornamento, ed un altro spettacolo assai grazioso. Al contrario i nostri palchetti non mostrano che un caos di teste e di mezzi busti.

È dunque il teatro antico e per la solidità e per la comodità e per la bellezza tanto superiore al moderno quanto il buono al cattivo, il bello al brutto. Un solo vantaggio ha il nostro sopra di quello, ed è il tetto, che tutto comodamente lo cuopre e insieme lo abbellisce (1), ma lo

(1) Anche gli antichi ebbero alcuni teatri intieramente coperti. Plinio lib. 36. cap. 15. fa menzione di un teatro architettato da Valerio d' Ostia stabilmente coperto:

rende anche insalubre, poichè l'aria chiusa si riempie in poco tempo di una gran quantità di esalazioni animali dannosissime per la loro pronta corruzione; così che in capo ad un'ora non si respira che esalazioni umane: s'introduce ne' polmoni un'aria infetta uscita da migliaia di petti, e cacciata con tutti i corpuscoli spesso corrotti, e puzzolenti, ch'essa ha potuto trasportare dall'interiore di tanta gente. Ne' nostri teatri, come negli ospedali, nelle prigioni, nelle navi ec. si faccia uso del ventilatore.

Ma per grandissimo vantaggio si esalta ancora l'uso de' nostri palchetti con li continuati corridori, di sì nobile comodo e di tanta libertà per girare, stare, affacciarsi, ritirarsi, occultarsi, e farvi quel che si vuole, come se si stesse nel proprio gabinetto con tutti i suoi agi, per godere del teatro, e nel tempo stesso per godervi d'una particolare conversazione, che continuamente si rinnova. Mirabile applauditissima invenzione.

Appunto in questa tanto pregiata invenzione sta (se non erro) tutto il male del teatro moderno: male che produce i più perniciosi sintomi. Eccoli.

1. Questi palchetti, cioè questa moltiplicità

forse sarà stato quello un teatro di legno. E Filostrato dice, che Erode Attico ne fece uno coperto di cedro: *Porro Theatrum Atheniensibus super Regilla, cum laquearibus ex cedro confectis Herodes statuit; Theatrum subaqueatum quod Corintiis aedificavit, Atheniensi longe inferius est.*

di fori e di tramezzi, tagliano in mille guise l' aria sonora, la riverberano in infiniti variissimi sensi, e la debbono per necessità confondere; onde nasce l' indispensabile effetto di sentir poco e male.

Ne' teatri antichi ch' erano certo d' un aia più spaziosa de' nostri, e che erano tutti di fabbrica e scoperti, e vi si operava di giorno, si sentiva a maraviglia, come si rileva da Vitruvio, e da altri classici autori. Vi si usavano però due spedienti; i vasi di bronzo situati in vari luoghi della scalinata, e le maschere per gli attori: le bocche delle quali maschere erano a foggia quasi di tromba parlante, per cui si accresceva notabilmente la natural portata della voce. I nostri teatri non hanno certamente nè vasi di bronzo, nè maschere da ingrandire la voce; ma sono per altro molto più ristretti, sono coperti, sono tutti di tavola, materia attissima a tramandare il suono, vi si agisce di notte, e frattanto riescono sì poco sonori. Donde sì gran difetto? La irregolarità della loro figura n' è sicuramente un motivo, ma il principalissimo è in quelle tante aperture de' palchetti, che fanno tanti angoli nell' interno.

2. Quanto questi palchetti sieno incomodi per vedere le rappresentazioni sceniche, e tutto il teatro, non v' è bisogno di prova. Nè questo gran difetto si toglie con lasciare i tramezzi laterali fino a mezza vita, o col

levarli affatto: si scema così in qualche maniera, ma non si estirpa, specialmente in quelli degli ordini superiori, di dove il palco si vede nel modo più disagiato.

3. Impediscono i palchetti ogni decorazione di architettura, e in conseguenza ogni maestoso ornamento. E che colonne e che pilastri possono adattarsi ai fulcri de' palchetti? Si darebbe in un pigmeo più ridicolo di quello che si vede in Roma ne' chiostri barbari di S. Gio. Laterano, di S. Paolo, di S. Sabina. E l' aggetto de' capitelli e de' cornicioni interromperebbe irregolarmente, e disperderebbe la voce.

Ma questi non sono che mali, per così dire, fisici. Vi è assai di peggio.

4. Quella comodità tanto decantata, che i palchetti forniscono di appiattarvisi e di starvi come invisibile, non è certo un' occasione conducente al buon costume.

Uno de' grandi vantaggi de' teatri pubblici, è lo stare in pubblico. In casa propria e fra propri domestici lascia ciascuno la briglia alle sue passioni, ma incomincia a frenarle a misura che gli cresce intorno il numero e la qualità de' riguardanti: onde ciascuno comparisce in pubblico con un' apparenza di morigeratezza e di civiltà, che in privato non sa possedere, e si sforza di comparire qual realmente dovrebbe essere. Perciò fuori di casa e nelle numerose brigate si sfoggiano quelle pompose vesti e quelle attillature, che ciascuno

solitariamente nella sua propria abitazione non usa portare. Come le robe da camera sono agli abiti di comparsa, così la morale interna è all' esterna. Or questo bel contegno esteriore, quantunque apparente, è di gran utile alla società ed agl' individui, e potrebbe ancora penetrare nell' interno dell' animo, se più si moltiplicassero le occasioni di vivere in pubblico. Quell' apparente bontà e politezza a forza di abitudine si anderebbe a convertire in vera e reale. I palchetti dunque ci rapiscono uno de' principali vantaggi del teatro.

5. Ma peggiori conseguenze ancora derivano dalla libertà di girare da palchetto in palchetto, e di fare in ciascuno tanti crocchi e conversazioni. Da qui proviene l' intera ruina del teatro formale. Perciò il teatro italiano non ha più tragedie, perciò non vi allignano le buone commedie, perciò l' opera in musica vi è ridotta a centoni. E come può rappresentarvisi un buon dramma, il qnale richieda un' attenzione seguita dal principio al fine, se i nostri sig. teatranti altra attenzione non si danno, che di maneggiare i loro spioncini, per le osservazioni de' loro astri, per saltare di palco in palco, e per farsi vedere su e giù? Ora si tuffano, ora si perdono, indi ricompariscono; da un teatro, passano fino ad un altro e vi ritornano, e girano perpetuamente, trinciando freddure, complimenti, amoretti. Quindi le farse, le pulcinellate, gl'intermezzi, e delle opere eroiche qualche aria ed il duetto:

servono queste come di riposo, e poi di pascolo al cicaleccio.

È ben verisimile che la noia de' cattivi drammi abbia prodotto i palchetti, ma la sussistenza de' palchetti ha ingrandita l' insipidezza e l' assurdità de' drammi, e l' ha portata a tal segno, che il dramma non è che un pretesto per andare al teatro, ma il vero motivo n' è la conversazione. Distruggono dunque i palchetti il più lodevole fine del più nobile degli spettacoli, anzi lo convertono in un masso di assurdi, e deturpano il teatro stesso.

La facile conseguenza di questo parallelo è, che se non si vogliono che frivole conversazioncelle in teatro, si conservi pure quello che si ha, ma se si brama un teatro compitamente buono, non si ha da far altro che modellarlo su quello degli antichi. Su tal gusto è formato il disegno annesso in fine di questo libercolo, sperando che sarà gradito specialmente dalla nobiltà, in cui veggo albeggiare (non adulo) un sistema di educazione, germogliante morigeratezza, nozioni utili, e buon gusto.

IDEA D' UN TEATRO NUOVO.

Al sig. Vincenzo Ferrarese appartiene l' idea e il disegno di questo teatro, il quale è compreso internamente in un circolo, la cui metà è per gli spettatori, e l' altra per il palco scenario.

I sedili sopra le scalinate sono disposti in modo, che tutti vi seggono e vedono comodamente sopra sedili di legno posti su gradini alti mezzo piede: il che non avveniva in tutte le parti del teatro antico, specialmente in quelle vicine al palco, come apparisce dalla pianta di quello di Ercolano, e di altri ricavati da Vitruvio, e da molti monumenti antichi riportati dal Serlio. Se pure tali teatri fossero come ci sono presentati. Il marchese Galiani nel suo Vitruvio rappresenta nell'estremità delle gradinate contigue al pulpito due muri, che avrebbero certo impedita la vista d' una gran parte di scena a buona porzione degli spettatori seduti in quella parte di gradinata. Nelle piante, che M. Boindin: *Mém. dè l' accad. dès inscript. tom* 1 ha date de' teatri antichi, questi muri non si veggono, ed allora va bene, purchè vi si metta qualche parapetto.

La scalinata formava ne' teatri antichi un massiccio, per cui aveano necessariamente bisogno di vasi sonori. Per evitare questo inconveniente, noi facciamo sotto questo masso una volta rampante continuata senza alcuna interruzione, ed al muro della imposta inferiore pratichiamo alcuni vani corrispondenti a certi pozzi sotto di essa volta. Ricoprendo poi la scalinata interiore del teatro tutta di tavole fine ed ugualmente stagionate, come anche la volta e le logge, si renderà il tutto sonoro, senza cagionarsi eco.

La scena degli antichi discordava con tutto il resto del teatro; nè so, nè mi preme sapere, come essa si accordasse bene colle decorazioni versatili, che l' erano ai fianchi. Nel nostro disegno il palco scenario, e il giro degli spettatori formano un tutto unito insieme, per cui ricorre lo stesso ordine d' architettura, che sostiene una sola volta.

Il grand' ordine della scena riesce proporzionato a tutto il resto dell' edificio; perchè è uguale al raggio del Teatro, ed unitamente col suo basamento e colla volta forma un' altezza uguale al diametro di esso Teatro. Se si avesse adottato l' insegnamento di Vitruvio, il quale vuole che ne' tempj rotondi l' altezza della colonna sia quanto il diametro di tutta la cella, sarebbe qui riuscito un ordine gigantesco sproporzionatissimo colle altre parti. Se poi si avesse imitata la pratica del Panteon, nel cui interno le colonne non sono alte che metà del raggio di esso tempio, si avrebbe dato nèl picciolo ugualmente sproporzionato al rimanente dell' edificio. Chi ad occhi chiusi o sommessi entra nel Panteon, e giunto a' piedi del colonnato, si mette a guardare da sotto in su, resta colpito dalla sensibilissima sproporzione che passa tra la picciolezza di quelle colonne, e tutto il gran resto della fabbrica che sostengono. Quindi l' inconveniente dell' attico e de' due arconi.

Per evitare questi ed altri inconvenienti, si

è formata la scena d'un solo grandioso ordine d'architettura, a guisa d'un arco trionfale. La scena degli antichi era a due ed a tre ordini, ed anche il Palladio vi ha usata la sopra posizione degli ordini; ma col dovuto rispetto di tanta autorità, ci sembra quella una maniera piccola, trita, e confusa. Il sopra ornato e basamento del nostro ordine ricorrono intorno per tutto il teatro, e l'imposta del grand' arco di mezzo ricorre anch' essa, e fa la ripartizione dell' ordine minore, ch' è nelle logge di esso teatro, e nelle nicchie della predetta scena. Di là delle tre porte, o sieno archi della scena, sono le nostre scene mobili, da variarsi secondo le variazioni richieste dal dramma.

Si osservi, che la scena espressa nel disegno si è supposta di fabbrica capace di sostenere il peso del tetto. Ma se si volesse fare di legname, la sua grossezza anderebbe molto a diminuire, togliendosi gl' intercolunni dell' ordine piccolo, che sono agli ingressi, e si acquisterebbe allora maggior campo, per vedere le scene mobili. Si potrebbe ancora formare la scena con tre grandi intercolunni di colonne isolate, disposte circolarmente, o pure in linea retta; ed in tal caso converrebbe congegnare le scene mobili, che sono immediatemente dietro all' intercolunnio di mezzo, in maniera che sieno di doppia comparsa, perchè sono vedute anche per le aperture

laterali. A questo effetto, se tali scene fossero molto larghe, come accaderebbe ne' gran teatri, e per la gran tratta riuscissero difficili a maneggiarsi sopra i *carri matti* si potrebbero piegare a guisa di libro, e giunte al loro punto aprirsi in tutta la loro larghezza, per esser vedute da ambe le parti. Si potrebbe ancora nelle aperture laterali collocare de' teloni di poco fondo dipinti in prospettiva, per così poter meglio maneggiare le scene dell' apertura di mezzo. Il maneggio delle scene poi è facilissimo e pronto per mezzo di argani o di ruote, o di contrappesi, colle quali macchine le scene o vanno in un tratto su e in giù, o scorrono rapidamente sul palco. Questo meccanismo è abbastanza noto, ed in molti teatri è eseguito con tutto il successo; ma in tanti altri non si è voluto adottare per alcune ragioni, che non sono ragioni. E qual maggior irragionevolezza, che impiegar una moltitudine di uomini a fare con pericolo e con istento quello, che può effettuarsi facilmente, sicuramente e prontamente cou pochi?

Tutto questo teatro è coperto da una volta finta di legname per renderlo più sonoro. La sna capacità è di circa cinque mila spettatori da starvi tutti sedendo agiatamente a vedere e da sentire con comodità uguale. Il gran teatro degli Aliberti in Roma ne contiene appena due mila e cinquecento, accatastandoveli nella maniera più suffocante.

È vero che in questo nostro teatro non tutti gli spettatori si veggono scambievolmente, perchè quelli che sono entro le logge non possono vedere quelli di sopra, i quali nemmeno possono vedere tutto il resto degli uditori. La maggior parte però si vede vincendevolmente; e tutti poi veggono ugualmente il palco scenico, ch' è l' oggetto principale, per cui si va al teatro.

Le altre spiegazioni del nostro teatro si leggono a canto ai disegni.

Il sig. Co. Enea Arnaldi eruditissimo accademico olimpico ha data *un' idea d' un teatro simile ai teatri antichi, accomodato all' uso moderno*, cioè con palchetti. Spetterà agl' intendenti decidere fra la bella idea di quel dotto cavaliere, e questa del nostro sig. ferrarese. È da gran tempo che il pubblico attende qualche cosa di bello, e di nuovo in questo genere dal sig. Co. Girolamo del Pozzo illustre cavalier Veronese, il quale fra rari suoi pregi possiede francamente la buona architettura.

A questo nostro teatro si farà forse un' obiezione ed è, che il palco scenario mettendosi sul diametro del semicircolo, riuscirà troppo largo. Ma che male produce questa larghezza? cagionerà anzi un vantaggio massimo il quale pienamente adempirà i tre essenziali requisiti del teatro, cioè 1. di sentirsi bene da per tutto la voce, 2. di vedere ugualmente

bene da qualunque punto le rappresentazioni sceniche, e 3. di far agire gli attori e le comparse in un campo più spazioso.

1. La fisica insegna, che la voce o il suono non è che l' aria tremolante mossa e vibrata dai corpi fino al nostro udito. L' aria così percossa si muove per infiniti giri circolari, appunto consimili a que' cerchi dell' onde, qualora gettasi un sasso nell' acqua quieta, che sempre più si diffondono, e slargansi dal centro. Non v' è altro divario, se non che que' cerchi sono nell' acqua superficialmente orizzontali, e nell' aria lo sono per tutta la massa. Ma se questi circoli sono nell' uno o nell' altro elemento impediti da qualche ostacolo, non possono più giungere al fine del loro destino, e rimanendo i primi circoli ritenuti, si ripercuotono, ed interrompono e disturbano i susseguenti. *Perciò*, dice Vitruvio, *gli architetti antichi seguendo le vestigie della natura, e riflettendo sulla proprietà della voce, fecero di giusta salita i gradi del teatro, e ricercarono colla proporzione musica e regolare de' matematici il modo, acciocchè la voce dalla scena giungesse più chiara e più soave agli orecchi degli spettatori*. E perciò gli prescrive, *che una linea tirata dal primo all' ultimo grado tocchi tutte le cime o gli angoli de' gradini. Così la voce non resterà impedita*.

A questo effetto il sig. Tommaso Temanza,

eruditissimo architetto, d'ingegno elevato e di gusto squisito, in una sua idea d'un teatro progettato in Venezia sua patria, e comunicatomi colla sua amichevole gentilezza, ha fatto i palchetti a modo di gradazione, affinchè le ondulazioni della voce ritrovassero come un piano inclinato, su cui distendersi. All'incontro i palchetti de' nostri teatri, formando una parete perpendicolare tutta d'intorno all'aia del teatro, ributtano le ondulazioni dell'aria, e le moltiplicano con disordine e confusione. Noi abbiamo sbanditi i palchetti, ma abbiamo osservata questa sì ragionevole gradazione,

2. La geometria dimostra, che *in un circolo tutti gli angoli alla circonferenza, che hanno per base lo stesso diametro, sono uguali*. Quindi è che l'unica figura conveniente al teatro, affinchè da tutti i punti della sua circonferenza gli spettatori veggano tutti ugualmente le rappresentazioni della scena, deve essere semicircolare. E perciò il palco scenario deve essere sopra il diametro del semicircolo.

La geometria dimostra ancora che *in uno stesso segmento di circolo gli angoli alla circonferenza, che hanno per base una stessa corda, sono uguali*. Quindi è che il palco scenario deve formare un altro semicircolo uguale e contiguo a quello degli spettatori, affinchè eglino veggano da per tutto ugualmente tutte le azioni della scena in qualunque

distanza dal diametro si rappresentino. Per questo effetto la figura di tutto il nostro teatro è un circolo, e nel centro di esso circolo sono i musici e l' orchestra; onde il suono e la voce debbonsi a maraviglia tramandare.

3. Il palco scenario compreso in un semicircolo uguale a quello dell' udienza sarà a maraviglia spazioso per le azioni degli attori: ma (obbietteranno forse taluni) non abbastanza per quello che si chiama sfondo del teatro. Non so se i maggiori teatri attualmente esistenti ne abbiano effettivamente di più. Ma ancorchè avessero sfondo maggiore, sarebbe inutile per le ragioni addotte di sopra. Quando la prospettiva è ben trattata, la scena comparisce tre e quattro volte più spaziosa di quello ch' è realmente. E se pure si richiedesse uno sfondo maggiore del semicircolo, se n' è dato un esempio del nostro, ove le decorazioni che sono al di là dalle porte della scena, rappresentano uno sfondo di là dal semicircolo, e sono abbastanza visibili.

Que' Teatri poi che non richieggono tanta ampiezza di scena, come sono ordinariamente quelli destinati a Tragedie a Commedie ed a Pastorali possono essere divisi in due segmenti inuguali di circolo; il segmento maggiore sia per gli spettatori, ed il minore per la scena.

È superfluo rispondere alla difficoltà che potrà suscitarsi da qualche sofistico sulla confusione

degli ordini e delle classi de' cittadini. Sopra le scalinate ad esempio degli antichi si può stabilire più distinzione che ne' palchetti, dove non ve n' è quasi alcuna.

Poco riguardo merita ancora la difficoltà della spesa, la quale in un Teatro tutto di fabbrica, e specialmente nel nostro così esternamente decorato ed internamente arricchito di portici, di giardini, e di altri accessorj per altri giuochi, potrebbe a qualche anima piccola comparire eccessiva, e potrebbe domandare quanto costerà questo edificio? Meschina domanda. E quanto costarono le terme Dioclezianee, Versaglies, la piazza vaticana con tanti obeliscchi sistini? Trattandosi di opere pubbliche, e particolarmente di quelle che riuniscono insieme l' utile e il diletto, non si deve mai badare a spesa, come i Lacedemoni non badavano al numero de' loro nemici. Qualunque enorme dispendio di questa natura, che si faccia nello stato, ben lungi d' impoverirlo, lo arricchisce, e per la moltiplicazione dell' industria, e pel richiamo continuo degli stranieri. Roma, città eterna, che fonte perenne di ricchezze non ha ne' capi d' opera de' suoi monumenti antichi e moderni? Vi accorrono tutte le culte nazioni d' Europa a renderle omaggio e tributo.

Mi si dirà ancora (e che non mi si dirà?) e perchè col teatro unire tante altre cose, che col teatro non hanno nulla che fare? All' edificio

de' giuochi scenici si è attaccato quello dei giuochi ginnastici, non perchè non potessero stare separatamente in luoghi differenti, ma affinchè raccolti tutti in uno, ed in sito cospicuo nel cuore della città, fossero di maggior comodo a' cittadini per concorrervi, e per passare facilmente da questo a quello. Gli antichi aveano una gran moltitudine di giuochi ginnastici: noi ne siamo assai scarsi, forse perchè siamo più forti o sempre occupatissimi. Tutti i nostri giuochi si riducono a quello della palla variamente modificato, in aria, sul tavoliere, in terra; quindi i palloni, la palla a corda, i volanti, i bigliardi, i trucchi, le bocce. Si promuovano dunque questi ed altri consimili giuochi, e vi si aggiunga la corsa, il salto, e specialmente il cavalcare, il nuotare. Il giuoco della picca e della bandiera, che trae forse la sua origine dai tornei, è d'una inutile ed insignificante puerilità. Quello della scherma si lasci ai barbari che l' hanno prodotto, e sarebbe anche ormai tempo di sbarazzare il fianco dell' incomodo peso della spada, derivata anch' essa da' secoli più feroci, e disdicevole nel commercio pacifico e civile. Il giuoco non è, nè deve essere che una ricreazione da prendersi di tempo in tempo, per sollevare lo spirito e il corpo dalle faticose occupazioni. Non deve dunque il giuoco produrre il minimo cattivo effetto, deve anzi produrne de' buoni;

e perciò eccellenti saranno que' giuochi, che saranno insieme dilettevoli ed utili. Non meritano perciò il nome di giuoco quelli sedentari delle carte, l'invenzione de' quali se fa grand'onore all'ingegno umano, altrettanto disonore ne fa l'uso, sovente velenoso allo spirito, al corpo, alle sostanze, ed alla riputazione. Veri giuochi sono i ginnastici, giocondi e salutiferi a chi li esercita, e d'innocente piacere agli spettatori. Chi presiede a beneficio della società, saprà dagli stessi giuochi trarre de' mezzi possenti a maggiormente beneficarla.

CAPITOLO XII.

CAUSE DE' DIFETTI DEL TEATRO, E MEZZI PER RISTABILIRLO.

Da quanto finora si è esposto, chiaramente apparisce, che il nostro teatro è un ammasso di assurdi. È senza tragedia, è senza pastorale, la commedia è stomachevole, l'opera in musica è un mostro: il materiale stesso del teatro è un formicaio di difetti incomodi e ributtanti. Manca in somma d'ambidue i suoi più grandi oggetti, l'*utile* ed il *diletto*. Con grandissima ragione dunque è censurato da' moralisti, e con altrettanta ragione è vilipeso dalle persone di spirito e di gusto.

E come mai tante mal' erbe parassite sonosi avviticchiate a disseccare e a deformare sì bella pianta, ch' è pure (come si è veduto) un pascolo di virtù, anzi la virtù stessa posta in azione e resa aggradevole ? La stessa domanda può farsi di tutte le altre cose migliori, ideate eccellentemente, e poi ridotte pessime.

Allorchè uno spettacolo non serve che di trattenimento ad un popolo ozioso, ed a quella scelta di gente in una nazione, che si dice bel mondo, è impossibile che acquisti giammai una certa importanza. Per quanto ingegno si accordi al poeta, bisogna che l' esecuzione e mille particolarità del suo poema si risentano della frivolezza del suo destino.

Sofocle nel comporre le sue tragedie, lavorava per la patria, e per le più auguste solennità della repubblica. E perchè? Perchè presso i Greci lo spettacolo era un affare di stato. In Atene la repubblica ne portava tutta la spesa, un arconte vi presedeva, v' intervenivano tutti gli ordini de' cittadini, v' interveniva Socrate. Lo stesso era in Roma: un Edile ne avea la cura, Questori particolari riscuotevano le tasse imposte sopra il popolo per pagare le spese delle rappresentazioni teatrali o di altri spettacoli, ed era un delitto capitale deviare questo danaro ad altri usi, anche ai bisogni della guerra; tutti i magistrati vi assistevano, e vi andavano i Catoni.

Presso di noi, se il governo si prende qualche pensiero del teatro, è per minuzie esterne, e per impedire le soverchierie e le risse. L' essenza è nell' arte lucrativa d' alcuni oziosi, e l' impresario n' è il dispotico legislatore. Qual maraviglia dunque se è così pieno di abusi?

La sorte dell' uomo vuole che a fianco de' suoi più sublimi sforzi d' ingegno comparisca la sua piccolezza. Negli affari più seri si mette tanta negligenza e contradizione, che non è da stopirsi. se più ancora se ne ponga in un arte di diletto. La sorte degl' imperi e la sorte de' teatri sono l' opera dell' azzardo, dipendendo tutto da un concorso di circostanze accozzate bene o infelicemente. Comparisca in qualche parte dell' Europa un principe veramente grande; acquisti dopo le sue più benefiche fatiche il dritto di consacrare un ozio glorioso alla cultura delle belle arti: egli porterà la sua mira alla più bella di tutte, e l' arte drammatica diverrà sotto il suo regno il più gran monumento eretto alla pubblica felicità, ed alla gloria dell' ingegno umano.

Si stabiliranno allora le accademie di poesia, di musica, di danza, non per isnocciolarvi sonetti, canzoncine, concerti, e minuè: ma perchè vi presieda la filosofia, la quale dirigga tutto alla perfezione del dramma, e l' approvazione dell' accademia serva di premio alle produzioni de' concorrenti. per poter essere

rappresentate nel teatro. Una sì utile accademia già si è stabilita in Parma per cura di quello ben educato sovrano; sento ch' ogni specie di dramma v' abbia fioccato d' ogni parte, e così l' Italia potrà avere col tempo il suo teatro corretto, come lo avrà anche la Danimarca, dove quel savio sovrano ha stabilito consimile provvidenza.

Purgato una volta il teatro, e ridotto, come esser deve, a scuola di virtù e di buon gusto, rimarranno corretti anche gli attori, tanto ora discreditati ed arricchiti. È facile il mezzo da farli aspirare allo stesso onore de' poeti, de' quali eseguiscono le opere. Esopo fu del pari onorato che Sofocle.

Gli attori non sono infami, perchè sono mercenari. E chi non trae mercede dalla sua professione? Dalla zappa ai diademi tutto si fa per mercede. Il teatro non è in se stesso disonorante, poichè i cavalieri, i principi, e gli ecclesiastici si prendono spesso il piacere di sceneggiarvi, e non ne riportano macchia, non che infamia. Perchè dunque ha da riputarsi infame l' arte teatrale (1)? Lo è con tutta

---

(1) Ciascuna arte produce in chi la esercita i suoi mali e beni, non solo fisici, ma anche morali. De' mali fisici provenienti dalle varie professioni, vi è del celebre Ramazzini il notissimo libro intitolato *de morbis Artificum*. Ma delle influenze morali, cui sono esposti i professori di qualunque arte, non v' è per quanto io sappia (so però pochissimo) nemmeno una dissertazioncella.

ragione, o quando tende alla corruzione de' costumi, o quando chi la esercita è scostumato. Se il teatro giunge a restituirsi al suo nobile fine, si dileguerà tutta la prima causa del discredito degli attori; e svanirà ben presto anche la seconda se i vari magistrati non permetteranno, che monti in palco, se non chi unisce la morigeratezza ai talenti della sua professione.

L' argomento per altro sarebbe curioso ed interessante, per promuovere quelle professioni, che hanno effetti morali più benefici, e ristringer quelle, che li hanno più maligni, o presentar loro de' buoni correttivi. L' agricoltore incurvato tutto il giorno alla zappa ed all' aratro, diverrà stupido e paziente, in compagnia di chiunque esercita i più laboriosi mestieri. Flemmatico sarà lo statuario, e l' incisore; capriccioso e bizzarro il pittore, l' architetto pensieroso ed ardito. Tutte le belle arti però producono ordinariamente mansuetudine e dolcezza: e la teatrale, qualora sia ben regolata, ha necessariamente da produrre un carattere manieroso e probo. Gl' influssi della fisica, delle matematiche, e specialmente della filosofia, sono dolci e benigni. Gli eruditi, gli antiquari, gli oratori, diverrebbero presuntuosi ed arroganti senza buona dose di filosofia, senza la quale i medici, i cerusici, e i criminalisti, sarebbero spietati; i forensi cavillosi e di mala fede, i grammatici melensi e stitici, i cortegiani puliti e duri come marmi. Da que' mestieri, ne' quali i principali ingredienti sono la facilità, l' ozio, e la soggezione, debbono svaporare influenze pestifere per la società; perciò i servitori, i soldati, e tanti altri schiavi oziosi, non sogliono ordinariamente essere un fior di virtù. Donde derivi quell' atra-bile scombussolante cielo e terra, lo spiegherà chi avrà voglia di trattar ex professo questa materia.

Ove le donne compariscono in iscena, la loro castità è certo più esposta; e perciò elleno si faranno più gloria a conservarla, e la conserveranno meglio, qualora non sieno scoraggite dal disprezzo; e meglio la costudiranno, se sieno incoraggite dagli onori, e dai premi, come depresse da infamie e da castighi. La stima di distinzione giunga ne' teatri fino all' erezione delle statue per chi ha saputo essere eccellente e probo artista. I più sublimi talenti senza probità sono senza base; e il teatro non deve spirare che virtù e diletto sempre congiunti insieme.

SPIEGAZIONI

DELLE TAVOLE.

TAVOLA I.

Pianta generale del teatro e di altri luoghi annessi per i giuochi ginnastici.

A Teatro con una gran piazza avanti.
B Ingressi magnifici tra portici.
C Edifici ai quattro angoli per accademie di pittura, scultura, architettura, e di belle lettere.
D Appartamento di pian terreno per varie botteghe, con appartamento superiore, come si vede nell' altro dirimpetto segnato E.
c c Piccole piazze per magnificenza degl' ingressi.
d d Giuochi lisci per palle, con comodi e guardarobe alle due estremità.
1 Portici con appartamentini sopra.
2 Botteghe sopra la strada.
E Appartamento superiore per accademie di musica, di ballo, e per vari giuochi ginnastici.
e Giuochi per palla a corda, e per volante con commodi, e con guardarobe.
3 3 Terrazzi con balaustrate.
F Giuoco per pallone.
f Piano terreno per botteghe di rinfreschi, e camere per i giuocatori, con piano superiore sopra consimile a quello dell' altra estremità g.
g Piano superiore per delizia della nobiltà, con portico coperto sopra le scalinate circolari, e con gran

sale per bigliardo,
h h Sbocchi a due strade grandi.
G Gran piazza per cavallerizza, e per degli spettacoli pubblici.

TAVOLA. II.

Pianta del piano terreno del teatro.

1 Portici, per i quali le carrozze girano liberamente.
2 Portici per la gente a piedi.
3 Due scale grandi, per ascendere ai piani superiori delle logge.
4 Due ingressi alla platea prima di principiar l' opera.
5 Due botteghini per consegnare i biglietti prima di entrare, con due camerini adiacenti, e con comodi per il pubblico.
6 Comodo per i ministri del teatro, dove si vendono i biglietti, e le chiavi delle logge, con cessi adiacenti sotto le scale.
7 Tre altri ingressi alla platea da aprirsi al fine dell' opera, acciò la gente esca speditamente.
8 Scale per comodo di andare dalla platea ai caffè, o ai ministri, *segnate* 6, per non uscire nella strada.
9 Due gran caffè esposti al pubblico, con i loro cessi adiacenti, ed altri comodi sotto le scale contigue.
10 Tre pozzi corrispondenti ne' vani del muro; che sostiene una volta rampante continuata sotto la gradinata. Questi pozzi servono per far risuonare la voce.
11 Intervallo fra il muro e l' impellicciatura di tavole poco distante dal muro, per impedire il ribalzo della voce, e l' eco.
12 Vani nel muro, che regge la volta rampante.
13 Viale.
14 Orchestra.
15 Tre aperture per andare sotto al palco scenario.
16 Palco scenario sostenuto da legnami, e veduto ugualmente da tutti gli spettatori.
17 Tre aperture nella scena stabile per le rappresentazioni

sceniche secondo gli antichi, e secondo il maggior gusto, che merita di essere rinnovato.

18 Scenario in pendio.

19 Due scale per andare sotto al palco.

20 Due ingressi che sagliono in pendio sopra lo scenario per comodo de' carri e vetture che servono per le rappresentazioni dell' opera.

21 Stanze per trattenimento degli attori, contigue agl' ingressi della scena, e fornite di cessi e guardarobe situate sotto le scale grandi.

22 Sito per le comparse) e per riporre le sce-

23 Sito per il Corpo di guardia.) ne, ed altri attrezzi.

a Cessi sotto le scale.

b Cammini che servano ancora per squagliare il grasso per li lumi.

24 Scale doppie per ascendere alle abitazioni degli attori, e per comodo degli operai, che vanno per diversi piani di ringhiere a maneggiare le scene.

25 Cortile.

26 Guardarobe per le comparse e per riporre attrezzi del Teatro, ovvero possono essere due botteghe di chincagliere servibili in tempo di festini.

27 Due caffetterie in tempo di festini. Possono anche servire per abitazioni de' custodi del teatro.

28 Ingressi per la gente a piedi in tempo di festini,

29 Portico per la fila delle carrozze in tempo di festini.

TAVOLA III.

Pianta del primo piano sopra i portici.

1 Portico esteriore.

2 Corridore per le logge del primo ordine.

3 Camerini per credenze e guardarobe.

4 Primo ordine di logge.

5 Ripiani de' tre ingressi da aprirsi dopo l'opera, con delle scale laterali conducenti ai caffè.

6 Scale di comunicazione colle logge superiori, con vari comodi ricavati accanto e sotto.

7 Ripiano, o *precinzione*, al fine della scalinata,

8 Scalette.
9 Scalinata di pietra con sedili continuati di tavola per gli spettatori della platea.
10 Altro ripiano in dolce pendio come la scalinata,
11 Sedeli di legno in pendio.
12 Passaggio per andare alla scalinata.
13 Orchestra.
14 Palco scenario.
15 Tre aperture della scena, la quale fa unità col resto del teatro.
16 Scenario.
17 Scale per andare sopra gli appartamenti degli attori, e sopra le ringhiere intorno allo scenario,
18 Ripiani, dove comunicano gli appartamenti,
19 Corridori per le abitazioni delle attrici.
20 Corridori per le abitazioni degli attori.
21 Per ballerini.
22 Ripiani delle scale principali che vanno alle logge superiori del teatro.
23 Dimore per i Servitori.

TAVOLA IV.

Pianta del secondo, e terzo piano,

1 Terrazzo.
2 Corridore per le logge del secondo ordine.
3 Corridore del terzo ordine.
4 Corridore del quinto ordine, o sia della ringhiera sopra il cornicione.
5 Logge
6 Camerini avanti le logge del secondo ordine.
7 Ripiani, o sale di comunicazione.
8 Dimora per i servitori.
9 Scale principali.
10 Stanze per caffè e per rinfreschi.
11 Gallerie del secondo piano.
12 Stanza per giuoco e per trattenimento.
13 Camerini per guardarobe e per comodi del secondo e terzo piano.

14 Cortile.
15 Sale di ballo, e per prove di opere nel secondo piano.
16 Scalinata per gli spettatori tra il secondo e terzo piano.
17 Ringhiere a livello dell' ultimo scalino della predetta scalinata, per uso degli spettatori e suonatori delle sale inferiori.
18 Galleria per riposo.
19 Terrazzo.
20 Varie aperture ricavate nel basamento del secondo ordine per uscire nel terrazzo.
21 Soffitta per attrezzi di falegnami, e per conserva di acque in caso d' incendio delle scene.

TAVOLA V.

Vari spaccati delle elevazioni interne,

1 Prospetto verso la scena, dove si vede la forma delle due volte differenti.
2 Spaccato preso sopra il diametro del circolo, che rappresenta il prospetto delle logge e della scalinata. Le prime ringhiere tagliano l' ordine delle colonne: piccolo difetto, che viene ben risarcito dall' acquisto di un sito vantaggioso per gli spettatori, e dalla corrispondenza dell' appartamento interiore.
3 Spaccato per lungo di tutto l' intero edificio.

TAVOLA VI.

Elevazioni esteriori.

1 Elevazione del prospetto principale.
2 Elevazione di uno de' tre lati.

DELL'

ARTE DI VEDERE

NELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO

SECONDO I PRINCIPII

DI

SULZER E DI MENGS

PREFAZIONE

DELLA PRIMA EDIZIONE VENETA

DELL' ANNO 1798.

Vi voglion occhi per vedere, ed anima per sentire le bellezze delle arti. Io offro presentemente al pubblico l' opera di uno scrittore noto per altro ingegnoso suo lavoro; d' uno scrittore fino ed illuminato, il quale ha giudicato per se stesso dei capi d' opera dell' antiea e moderna scultura, e che avendo sempre ne' suoi giudizii presente la natura, ha osato di emanciparsi da quella servile superstizione, con cui altri idolatrando gli altrui giudizii, ne hanno contemporaneamente consacrato gli errori.

Roma, in cui il sasso non è l' ultima delle sue grandezze, ha offerto agli occhi dell' autore tutto quello che di più grande e di più nobile uscì dall' animatore scarpello degli scultori.

Dopo di aver egli profondamente meditato su le più insigni statue, che trovansi sul Tevere; dopo di averne sentite in se, e fatte sentire agli altri le bellezze, ha dettato ancora alcune riflessioni, nelle quali con raro innesto ammirasi l' esattezza del giudizio congiunta con tutto l' entusiasmo del sentimento. Ha egli creduto di aver seguitato i principii di Sulzer, s di Mengs, ma in sostanza ei non ha seguitato che gl' impulsi del suo genio, e le lezioni della natura.

Pubblicando io presentemente quest' ameno opuscolo, credo di rendermi benemerito delle arti non meno che della mia nazione, in cui se più non sorgono artisti, che meritino di stare a fronte degli artisti della Grecia, e di Roma antica, trovansi però tuttavia non poche anime privilegiate, le quali son degne di apprezzare il valore, e di sentire il merito di quelli che, coltivando le arti, hanno fedelmente copiata la natura nel suo bello.

I.

SCULTURA

ERCOLE (1)

« Perchè un Ercole Farnese e non due? So-
« no pur due, e simili come due uova. Anzi
» quello che io veggo alla mia destra è più
» bello, l' altro che riscuote tutti gli enco-
« mi, è cieco, e pieno di montagne per tut-
« ta la vita. « Sentenza di chi credeva saper
vedere, decideva con tuono, ed era creduto.

L' Ercole, il grand' Ercole Farnese esprime
la maggior robustezza che possa acquistarsi da
un uomo, che siasi continuamente esercitato
nelle più grandi fatiche, per le quali sia di-
venuto forte agile. Mirato e rimirato d' ogni
banda comparisce sempre quell' Ercole gagliar-
do che abbia fatte molte delle principali sue
imprese.

I muscoli sono di forma convessa e rotonda,
e denotano la vera carne; le entrate sono
piane, ed esprimono la nervosità e la forza.
Le vene al pari de' muscoli sono gonfie, per
mostrare la straordinaria elasticità. Nelle gambe

(1) In Roma. In Roma sono tutte le opere qui men-
tovate,

però i muscoli sono sì duri e secchi, che paiono non carne, ma corde. Ma quelle gambe non sono le sue. Le sue proporzioni meno allungate che in un uomo svelto caratterizzano la sua consistenza. Quel collo grosso e corto, e per così dire taurino, mostra la gagliardía; e la testa, che sembra piuttosto piccola, palesa la sveltezza. Tutto il resto è in rapporti convenienti.

Quell' altro è un masso informe a confronto di questo, in cui è inciso *Glicone*, che si è preso pel nome dello scultore, e forse non sarà stato il famoso altro Glicone che l' Atleta di Orazio:

. . . *invicti membra Glyconis*.

E forse niuno de' nostri facchini, o granatieri, o ladroni (Ercole sarà stato un misto di questi tre ingredienti) avrà i membri sì vivamente risentiti come questo marmo. Ma niuno de' nostri nerboruti si diverte ad accoppar lioni, a distrugger mostri, nè fa le forze d' Ercole. Bisognerebbe veder de' Patagoni, qualora esistessero in gigantesco, vederne molti e de' più belli, per vedere qualche cosa d' erculeo.

Ma che cosa fa il nostro Ercole? Pare che mediti con tre pomi alla destra rivolta al tergo. Forse saranno tre pomi delle Esperidi, o qualche altro suo arnese per noi ugualmente insignificante. Sarebbe stato veramente più espressivo, almeno per noi in

qualcuna delle sue più interessanti azioni. Ora come sta, non fa niente: riposa.

Per riposare riposa con maggior comodo e più inettamente il

Mosè (1) (*)

Capo d'opera di Michelangelo: se ne sta a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber, è una testa da satiro con capelli di porco. Tutto com'è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso. Si caratterizza così un legislatore che parla da tu a tu con messer Domeneddio? Si decanta per un modello ammirabile dell'anatomia esterna. Me ne rallegro, e tanto più che si vuole ad imitazione del

Torso di Belvedere.

Scuola degli artisti, che vogliano imparare

---

(1) In s. Pietro in Vincoli.

(*) Eccoci giunti ad uno di quei passi che hanno eccitato tanto romore contro il nostro autore, e per cui si è giudicato essere questa operetta piuttosto perniciosa che utile; io qui non istarò ad eseminare se questa opinione sia o non sia vera, solo farò avvertiti quei lettori, che non fossero molto esperti in tali discipline, a non riposare interamente sulle assertive dell'autore, il quale chiaramente dimostra un certo mal animo contro il celebre Buonarroti. *L' edit.*

a vedere il vero bello della natura umana. Qui riunisconsi i pregi delle più belle sculture antiche. La varietà dell' andamento ondeggiato d' ogni membro è si perfetta, ch' è quasi impercettibile. Che morbidezza di forme! Passano dolcemente da una all' altra, si sollevano, s' incavano, e l' una nell' altra insensibilmente si perdono. Le ossa paiono ricoperte d' una cute sugosa, i muscoli sono carnosi; ma senza grassezza, e la carne è la più bella carne. Non vi appariscono vene grandi; e perciò, se questo è un detrimento di Ercole, sarà non d' un Ercole ancora uomo, che faccia il grazioso con Jole, ma d' un Ercole fatto Dio, in cui siano sparite certe grossolanità umane. E Michelangelo è stato a questa scuola? Non basta andare alle migliori scuole. Disgrazia che questo torso non sia che un torso. Sia pur mirabile quanto si voglia nella combinazione delle parti più belle, scelte da' corpi più belli per formare un tronco esprimente la più nobile e maestosa virilità, tutto ciò non è che un mezzo per esprimer l' azione: l' azione è lo scopo dell' arte. Chi vuol vedere un' azione delle più vive, vegga il

Gladiatore Capitolino.

Mortalmente ferito sta per morirsene, ma da suo pari: i gladiatori aveano da saper morire con grazia. Colla destra si sforza rialzarsi;

la vendetta gli dà questa forza; e la vendetta, l' angoscia, l' agonia sono insieme espresse nel viso e fin ne capelli rizzati, acciocchè tutti i membri mostrino la fatica de' combattimenti sofferti, e i piedi paiono incalliti, e tutta l' azione è l' istante della morte. La corporatura è ben intesa; ma nel petto lo sterno e le clavicole mostrano non so che d' innaturale. Tutto collima all' espressione d' un bel giovane esercitato nella ginnastica, che ha combattuto; è ferito, e par certamente che muora. Ma è veramente un gladiatore? Quella corda al collo, e quel corno ne fanno dubitare.

Gladiatore Borghese.

Ecco una figura consimile, ma in azione opposta. Qui non si ha voglia di morire: è tutta forza viva per combattere. Che coraggio in quel sembiante! Coraggio vero, senza timore, e senza temerità: vuol vincere, e si para i colpi. Quanto robusto, altrettanto snello. Vi si vede la morbidezza della carne, e la fluidità del sangue. I muscoli in azione sono alterati, e quelli in riposo corti e rotondi: l' anatomia v' è tutta al naturale, e senza stento. Questo importa, e non che *Agasias* ne sia stato l' autore. I greci che non aveano gladiatori potevano effigiare gladiatori? E quando?

Apollo di Belvedere.

Un idolo egizio starebbe a meraviglia a canto a questa statua. Ma bisogna vederla, e non leggerla. Chi la legge nell' *Encyclopéd. art. Grecos* impara che *questo Apollo scocca una freccia al serpente Pitone con tutta la tranquillità, mostrando solo un poco di collera nelle narici alquanto sollevate, e sollevato anche un tantino il labbro inferiore nel mezzo per caratterizzare lo schifo d' Apollo verso il serpente, contro di cui imbrandisce il dardo senza impiegare la metà della forza per maggior disprezzo verso il rettile nemico*. Così leggendo s' imparano errori fino in un libro destinato principalmente per la verità. L' Apollo di Belvedere, basta vederlo, ha già scaricato l' arco, ha fatto il colpo, ed è in atto d' andarsene. Se poi non l' ha avuta contro alcun serpente, che importa? L' attitudine è mirabile. Che sveltezza di mossa! Che leggiadria! Appena tocca terra. Più mirabili sono le forme de' suoi membri, tutte in grande dalla testa fino alla punta de' piedi; le forme convesse mostrano la forza, le uniformi la soave nobiltà, il loro serpeggiamento la dilicatezza. Non vene, non tendini, non musculature forti vi appariscono, come negli Ercoli e ne' gladiatori. Questo è un Nume, in effige umana bensì, e come altrimenti? Ma in una effige la più bella e più

depurata d' imperfezioni umane. La testa è d' una grazia che rapisce, le gambe lunghette e ben proprie d' una deità. *Ah peccato, che io non sia un gentile per adorarlo*, esclamò in mia presenza un buon cristiano incantato a tanta bellezza.

Pure si vuole di marmo di Carrara, la cui cava fu scoperta quasi al tempo di Plinio, e la statua fu trovata un paio di secoli fa a Nettuno, dove probabilmente non saranno state le scolture più classiche della Grecia. Un ginocchio è alquanto rivolto in dentro, ma per difetto di noi altri moderni nel riunirne i pezzi.

Grande osservatore fu chi osservò che il collo non è nel mezzo del busto. Gli amatori; i conscitori, e forse anche qualche artista, ne sanno il perchè, noto anche al custode. Eccolo. Il marmo difettoso scheggiò di molto nel lavorarsi a destra; ma siccome la statua riusciva bene, lo scultore compensò quel difetto con altrettanto eccesso a sinistra. E viva. Io non so come stia la testa di tali signori, che sanno così ben vedere. So che ogni testa proveduta di senso comune porta il suo collo di qua e di là come le aggrada, e lo situa come in Apollo, e come in tante altre statue di consimili mosse.

Il corpo di quest' Apollo sembra non così finito come la testa, e sembra privo di quella morbidezza, che si vede con tanto piacere nel così detto

Antinoo di Belvedere.

Mirabile veramente per la sua pastosità, ma non di proporzioni sì eleganti, nè in un' azione sì viva. La testa è d' una ridente giovinezza: sguardo dolce, occhio innocente, bocca tranquilla, gote pienotte, mento soavemente rialzato e tondeggiato, fronte tendente all' apoteosi, petto elevato, spalle, fianchi, cosce a maraviglia: tutto in quiete. Le gambe però non corrispondono al resto del corpo.

Antinoo di Campidoglio.

È più espressivo, e in ciascuna sua parte e in tutti i suoi contorni spiega mollezza, particolarmente nella testa ricercata d' un giovane destinato al piacere. Anche la mossa e le proporzioni sono d' un effeminato. Gambe, braccia, mani sono false, cioè ristauri moderni.

Cristo di Michelangelo. (1)

È egli un Cristo, o un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? Più cruda è la sua notomia. Pure è lodato da tanti e tanti che credono saper vedere, e stiman divino il Buonarroti.

---

(1) Entro la chiesa della Minerva.

In questo Cristo, nel Mosè, e in tutte le opere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomica, che parve aver lavorato unicamente per l'anatomia: e per disgrazia egli non l'ha nè bene intesa, nè bene applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e di forme rotonde, i muscoli tutti eguali e nella figura e nella mole, onde resta occultato ogni più bel movimento. Niun muscolo in riposo; difetto enorme. Tendini uguali, contorni aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano la strada per rientrare. Che disegno dunque, e quali grazie? Come quelli eruditi che ammucchiano tutta la loro erudizione senza discernimento, e sanno tutto fuorchè eleganza e finezza.

Michelangelo prese un mezzo pel fine; studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chieggo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello che è più osservabile, ammanierato, in quanto che le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte.

S. Andrea del Fiammingo (1)

Benchè troppo colossale, ha proporzioni convenienti ad un rozzo pescatore. Ma la gamba sinistra pare che non leghi bene col femore, nè questo colle ossa delle isole. Il panneggiamento è facile e grandioso. L' espressione è propria d' un rassegnato a soffrire, ma con qualche affettazione.

Venere di Campidoglio.

È men celebrata, e lo merita forse più della Venere de' Medici. E dove si vede meglio riunita la vera bellezza del sesso bello? Bellezza viva e attraente per le sue grazie. Viso lascivetto: le belle non possono aver altro viso. Palpebra inferiore più elevata per maggior vezzo; occhi poco aperti per tenerezza e per languore; proporzioni delicate, contorni soavi, carni morbide, articoli dolci: armonia in tutte le parti, nel tutto e nell' azione: azioni di sorpresa, semplice e naturale a tutte le donne che sono sopraffatte nude.

Vi si vede il bello fino ne' piedi, che non danno segno d' aver sofferta alcuna fatica, nemmen peso, ma quel naso moderno fa rabbia.

---

(1) In S. Pietro.

S. Bibiana (1)

Senza nobiltà, e senza bellezza di forme, e mal vestita. Fin il manto è cinto da una larga fascia; e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro? Si sforza d'esprimere, e non esprime niente. Pure si ha questa per una delle migliori opere Berninesche.

Flora Farnesiana.

Quel grazioso veleggiamento lascia trasparire le forme e i delineamenti della figura leggiardra benchè gigantesca. Ma questo bello non è quasi che un tronco muliebre, con testa, con braccia, e con gambe non sue; e perciò si è trasmutata in Flora, quando che ha potuto essere piuttosto una musa del ballo.

Flora Capitolina,

Questa ha veramente una testa da Flora, cioè da primavera. È in una bella semplicità d'azione. Il suo panneggiamento non è di tela fina, ma di panno che fa tuttavia conoscere l'andare dell'ignudo, coperto sì, ma non occultato. A questo panneggiamento ha

---

(1) Nella chiesa dello stesso nome.

qualche analogia quello di Zenone capitolino.

Santa Susanna (1)

Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guance. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto un' apparenza che una sostanza di gusto antico. L' espressione è una dolcezza di santa, comprensibile da' santi.

Ermafrodito (2.)

Quel maraviglioso che si è creduto talvolta vedere nell' amabile natura e non si è mai visto, la riunione del forte e del bel sesso in un solo individuo, si mira in questa elegante effigie, ma non vi si trova perfettamente. Sembra che sogni diletto. Ma sembra ancora che la sua morbidezza venga offesa dalla aggiunta Berninesca di quel materasso trapunto sì risentitamente, che non di piume, nemmen di lana, ma par ripieno di sassi.

---

(1) Del Fiammingo nella chiesa della madonna di Loreto.

(.) In Villa Borghese.

Santa Cecilia (1)

Giace meglio dell' Ermafrodito questa gentile scoltura, benchè insignificante.

Laocoonte.

Un vecchio forte convulso dal veleno de' serpi che lo avviticchiano e lo mordono. Lo spasimo gli scorre da per tutto fino ai piedi. Non è questo ancor tutto il suo dolore. Ei risente anche quello de' due ragazzi, che gli sono chiaramente figli, i quali gli chieggono aita: ei fa grandi ed inutili sforzi per soccorrerli, e poi si crucia. Dominano nella sua figura le linee convesse che s' incontrano colle rette e colle concave per mostrare l' alterazione, la quale viene maggiormente espressa dalle forme angolari sì nell' entrate che nelle uscite, affine di rendere più visibili i nervi, e i tendini fortemente stirati. Nella sua tragrande angoscia ei conserva però tal dignità e nel viso, e nel corpo, e nel portamento, che per quanto sia tormentato nulla ha di deforme, onde sembra un uomo di alta condizione che sappia soffrire. Pare che cerchi di concentrare intorno al suo cuore tutta la forza della mente contro i tormenti che gli gonfiano i

---

(1) Di Stefano Maderno in s. Cecilia.

muscoli, e gli stirano terribilmente i nervi. Il petto appena si solleva, il ventre è compresso, i fianchi sono incavati: tutto esprime lo stringimento, la soffocazione, l' eccesso del dolore e della magnanimità. Il dolore de' figliuoli è anche vivamente espresso, ma in un altro genere: è un dolore meramente fisico, e proprio della loro rispettiva età.

L' idiota il più stupido deve sentire l' energia di tanta espressione. Ma più la sente l' erudito, che vi vede il Laocoonte di Virgilio, il real fratello d' Anchise, il sacerdote d' Apollo e di Nettuno. Virgilio lo fa urlare, anzi muggire come un toro immolato a morte. Ma la nostra statua non ispalanca la bocca: par che sospiri profondamente. Dunque lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate che maneggiò anche lo scarpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Qui è esteriormente grande; ma a guisa del mare, che dagli uragani più veementi non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma. Un personaggio reale e sacerdotale ha da saper sopportare i maggiori strazii. Perciò la sua azione è in riposo, ma in un riposo che non degenera nè in indifferenza, nè in letargo. Se egli si contorcesse tutto, s' imbrutisse, smaniasse, muggisse, l' azione sarebbe naturale sì, ma triviale, e non nella bella

natura. Eccola al sublime. E chi non vorrebbe saper sopportare come questo Laocoonte? Sublime è tutto quello che c' inalza sopra noi stessi, e ci dà un vigore che prima non ci sentivamo.

Ma come un personaggio di sì eminente qualità tutto ignudo? Peccatuzzo di convenienza largamente compensato dall' energia dell' epressione, la quale non poteva veramente effettuarsi, vestito, quand' anche vestito fosse più sottilmente della Flora.

I putti non sono i più belli nè tra gli antichi nè tra' moderni, fra' quali sono leggiadri quelli del Fiammingo nelle chiese dell' Anima, e di Campo Santo. Nel nostro gruppo il putto maggiore ha la gamba destra visibilmente più lunga della sinistra. Pure è questo un capo d' opera della scultura antica. Plinio non si stanca di lodarlo. Ma Plinio più d' ogni altra cosa vi loda i serpenti da lui chiamati *dragoni*. Non si può prelodar l' accessorio senza far torto al principale; e chi loda di questo tenore, pare che non sappia vedere.

Plinio fa questo gruppo d' un sol pezzo, ed è di cinque, bensì di marmo pario. Plinio nomina Agesandro per uno degli scultori di questa grand' opera, e niuno sa trovare Agesandro fra' celebri artisti antichi.

Questo egregio lavoro è lasciato di scarpello, senza pulimento, come la Venere Medicea. Dunque possono essere entrambi o copie, o

opere de' tempi non più belli della Grecia; essendo ben verisimile, che gli eccellenti greci del miglior tempo finissero i loro lavori.

Pietà di Michelangelo (1)

È il più decantato gruppo fra le opere moderne; e con ragione; è un gruppo di prodigi di Michelangelo divino. Cristo morto di 33 anni disteso lungo su le ginocchia di sua madre, che appena ne mostra 18 al di lei visino, alle manine, ai piedini; le di lei spalle però e la vita sono da lavandaia. Ella sostiene tutto quel corpo con tal disinvoltura, che non si sa vedere dove sia pietà. Grande imbroglio di panneggiamento trattato in piccolo. L' anatomia è al suo solito molta, e l' espressione è un zero. La maggior singolarità è, che un braccio della Madonna è disossato.

Apollo e Dafne (2)

Non è questo l' Apollo di Belvedere che ammazza serpenti. Dovrebbe perciò essere più bello e più grazioso, per l' azione più viva e più piccante che gli manca: e gli manca ogni bellezza di forme, che fu intieramante ignota al

(1) In S. Pietro.
(2) In Villa Borghese.

Bernini. Ha in compenso una finezza d' esecuzione nel marmo.

Toro Farnese.

Anche questo marmo è ben lavorato. Ma chi non si lascia sedurre dalla grandezza, nè dalla moltiplicità delle figure, nè dall' artifizio della mano, in gran parte moderna, stimerà poco un' opera d' un' espressione confusa ed enigmatica, almeno per noi. Che cosa dunque diveranno tanti gruppi antichi, e tanti mausolei moderni ?

Marco Aurelio.

Chi è quell' uomo colassù nel Campidoglio, che sta a cavallo, non da cavallezizzo, ma con maestosa semplicità, e stende la destra, non per ispandere benedizioni, ma per annunziare beneficenze insigni? *Egli è il mio Marco Aurelio che dà la pace al suo popolo romano*, risponde ilaremente la filosofia. *Mira quella testa veramente di carattere: ella è d' un uomo tutto ardore per l' adempimento de' suoi doveri, de' doveri d' un sovrano che ha il peso gravissimo, il peso immenso di fare la felicità del suo popolo. Fino il manto, facilmente disposto, esprime maestà. Ah perchè le belle arti non s' impiegano sempre in soggetti sì consolanti!* È la filosofia che così ragiona.

Ma il popolo, antifilosofico per instituto, non guarda Marco Aurelio, s' incanta al cavallo, encomia il cavallo, ha per animato il cavallo (e sa benissimo che cosa è anima), e vuole che il cavallo marci. Chi è amico di bestie trova questa bestia in una mossa contraria al meccanismo, credendo, che quel movimento non possa durare che un istante. Appunto quell' istante, preteso difetto, fa tutta la vivezza dell' espressione. Ma la testa del cavallo in vece d' esser montonina è bovina. E tale deve essere, e tale è ne' cavalli arabi, i più nobili cavalli del mondo. Ma quelle crespe al collo e alle anche sono troppo affettatamente circolari: la bestia è troppo corta, è panciuta, è gropputa ... Ma per dir questo non erano necessari due volumi, senza de' quali ognun sa ch' ella è un' opera del tempo di Marco Aurelio, e non di Pericle, non di Alessandro. Dunque saranno più ben intesi i cavalli di Monte Cavallo, opere di Fidia, e di Prassitele. Moltissimo meno; benchè abbiano delle parti non disprezgevoli: i celebri nomi apposti non impongono. Sia quel che si voglia del cavallo di Marco Aurelio, esso è il più espressivo di quanti finora sieno usciti dalle scuderie degli scultori antichi e moderni a noi noti, eccettuando però quello di Falconet che ci è ignoto. E che c' importa de' cavalli?

Endimione.

È forse il miglior bassorilievo rimastoci dell' antico per la gradazione de' piani e delle lontananze. L' uomo sta bene sdraiato colla sua lancia, e par veramente che dorma: il cane in giusta distanza e in bello scorcio abbaia alla luna; la situazione alpestre è ben ideata. Al confronto di questo è pur meschino il bassorilievo d' Andromeda, e Perseo ch' è nel Campidoglio! Quanto è egregio quello dipinto da Mengs!

S. Leone (1)

Il fiero Attila alla testa d' un esercito di barbari marcia al flagello di Roma, si arresta, si sbigottisce alla presenza del santissimo Papa devoto, placido, inerme, ed è inerme tutto il suo seguito ecclesiastico: ma gli volano per l' aria i due Apostoli Pietro e Paolo ben armati e più furibondi di Attila stesso, che si dava a credere il Dio Marte: e questi sono quelli che fanno il colpo, lo confondono, lo spaventano, lo fugano (Roma però gli pagò tributo). Il lavoro è buono: ha unità, distribuzione, prospettiva, e ciascuna immagine è suo luogo. I panneggiamenti sono troppo

(1) In S. Pietro,

caricati, le forme non bene scelte, e a quegli Apostoli potrebbe Attila rinfacciare: *Tantae ne animis coelestibus irae!*

In fatti gli stessi Apostoli nello stesso soggetto trattato prima da Raffaello, sono alquanto più savi nelle loro minacce, e conservano meglio il loro contegno, quantunque spieghino nell' aria masse enormi di corporature. Il Papa, che qui non è più san Leone, ma Leon X, sfoggia tutto il suo fasto montando una chinea all' ultima moda, papale, col corteggio di porporati eminentissimi, di monsignori, del crocifero, di palafrenieri, fra' quali è anche Pietro Perugino. Qui tutto è quiete. Dall' altra parte è Attila tutto agitato: tutto agitato è il suo esercito, e più convulsi i tenenti generali, i marescialli, gli aiutanti, scompigliati tutti fra loro e co' loro destrieri. Anche l' aria cospira alla loro confusione, non per pioggia nè per grandine, che sarebbe caduta in acconcio, purchè avesse risparmiata la corte pontificia, ma per impeto di vento che manda a sbaraglio le bandiere. Il disegno è ben inteso, ma non nella scelta delle forme. La scena è in campagna aperta tra alberi, colline, edifici, fiumi, e monti in confuso: il cielo è risplendente: le masse ben contrastate di bianco, di rosso, di paonazzo, di mezze tinte....

Ma questo, ognun lo sa, è lavoro di pennello; e prima di veder quadri giova dalle osservazioni finora fatte dedurre alquante riflessioni.

come elementi dell' arte di vedere le produzioni. delle belle arti.

RIFLESSIONI

I. Il primo effetto di tutte le belle arti del disegno è il piacere della vista; e in particolare il primo effetto della scultura è il piacere della vista per mezzo di effige scolpite in marmo, in bronzo, e in qualunque materia solida.

II. Il piacere è un' impressione moderata che gli oggetti fanno ne' nostri organi. Se l' impressione è troppo forte, come del sole mirato direttamente, ci disgusta; se troppo debole, come l' armonia del cielo da niuno ancor sentita, non si sente.

III. Un piacere è più piacere a misura ch' è prodotto da un oggetto perfetto.

IV. Perfetto è quello che non ha nè difetto nè eccesso di quanto crediamo che debba contenere relativamente al suo destino.

V. Questa perfezione ci deve essere evidente, cioè d' un significato facile: la fatica ci dispiace specialmente nel comprendere.

VI. Perfetto riguardo alla vista e all' udito costituisce ciò che si dice *bello*.

VII. La natura non ci presenta alcun individuo interamente bello: sempre noi scorgiamo anche nei più bei prodotti naturali qualche cosa di superfluo o di mancante. Vediamo

però anche negl' individui brutti qualche parte bella.

VIII. Scegliere le parti più belle, combinarle insieme, formarne un tutto perfetto, o sia bello, si chiama *bello ideale*. Si suol chiamare anche *imitare la bella natura;* e questa frase è più chiara, perchè in questa scelta niente è l'ideale, ma tutto è preso dalla natura, e a un di presso come il formento, e come tanti grani, e frutti, e fiori, ed erbe, che non si veggono più naturalmente come ci sono presentati dalla industria, la quale però dalla natura gli ha ricavati tutti. Ella, la natura, è il magazzino inesauribile e sempre aperto, donde l' artista trae i soggetti, che vuole esporre secondo le sue mire.

IX. Lo studio dell' artista è la bella natura; e perciò le arti che hanno per iscopo la imitazione della bella natura, diconsi *belle arti*; e belle diconsi le loro produzioni, una Venere, un Satiro, un Apollo, i serpenti, e i mostri ec. quando ciascuno di questi oggetti, benchè taluni orrendi, contiene nè più nè meno di quello che dee avere confacente al suo uso.

X. L' artista che imitasse la natura tale qual è, mancherebbe interamente al suo scopo. Non vale tanta pena rappresentare quello che si ha di continuo sotto gli occhi. Il vero pregio dell' arte è di esporre quello che non si vede mai riunito in un soggetto. Perciò

coloro che si danno a copiare la mera natura, sono soprannominati *naturalisti*; e per quanta manifattura possano mettere in queste loro copie, non meritano certo applauso grande. Talvolta sarebbero biasimevoli, e tanto maggiormente quanto più fedeli e più esatte riuscissero certe loro imitazioni. E chi potrebbe reggere all' aspetto di strazi e di mostri, qualora fossero rappresentati con tale naturalezza che comparissero veri? Se il Laocoonte spaventasse, cesserebbe subito di essere un prodotto delle belle arti, effetto delle quali ha da esser sempre il piacere in qualsisia assunto di gioia o di tristezza, di maestà o di leggiadria, di amore o di sdegno: lo spavento non è diletto.

Dunque gli occhi dipinti al naturale, o di smalto, o d' argento, come talvolta usarono gli antichi nelle statue, fanno assai male. Peggio il colorire tutta la scultura: una bella stampa vale più d' una statua colorita.

Secondo questi principj parrebbe che i ritratti non fossero oggetto dell' artista. Il merito veramente non è grande, se il ritratto è meramente ritratto; demerito, se egli è contro la semplicità naturale; per avere del pregio, ha da entrare quanto più può nella bella natura; e vi può entrare benissimo, se esprime la rassomiglianza del soggetto nel viso, se ne fa, per così dire, l' elogio, e tutto il resto sia bella natura.

XI. È falso dunque che le belle arti del disegno abbiano fra gli altri loro scopi quello della *illusione*, cioè d' ingannarci col farci creder vero quanto ci presentano. Si è ingannato, e si è illuso chi hà inventata e protetta questa illusione. E chi piange o ride alla più trista, o più gioconda produzione delle belle arti del Disegno la più artistamente ideata ed eseguita? Qualunque loro opera si ha da conoscere subito per una rappresentazione non della mera natura, ma della bella natura; non ha da essere illusione, ma verisimiglianza.

La verisimiglianza è nel fingere secondo il nostro modo di concepire: e noi concepiamo secondo quel che vediamo nella natura. Onde la verisimiglianza consiste nell' attribuire alla natura andamenti conformi alle sue leggi, e alle sue facoltà note. E vi sarà il verisimile sempre che passi un accordo perfetto fra l' andamento della natura e il genio dell' artista, affinchè sia lo stesso accordo tra le di lui opere e lo spettatore che sappia vederle.

XII. Bella natura in ogni opera delle belle arti del disegno, e in ogni parte di qualsiasi opera: nelle forme, nelle proporzioni, negli accesorj de' panneggiamenti, degli utensili, dell' architettura, del paesaggio, del campo, e nello scopo di tutte queste cose, cioè nell' espressione. È il lavoro dell' artista come quello del gioielliere, che brillanta e lega

gemme le quali senza di lui non sarebbero che ricche bruttezze. Orazio ingioiella colla penna, Fidia con lo scarpello, Apelle e l'Urbinate col pennello.

XIII. Le forme variano non solo secondo le diverse qualità de' soggetti, ma anche secondo le diverse circostanze nelle quali uno stesso soggetto si trova. Le forme di Apollo non possono essere quelle di Ercole; e in Ercole ancor passivo non debbono esser le medesime di quando è deificato. Di qualunque genere però sieno, vogliono essere sempre scelte. Qui è necessaria la cognizione dell' anatomia esterna, ma senza che ne comparisca lo studio. Ella non è che un mezzo conducente ad un fine grande, che fra poco troveremo.

Nell' uomo, il più bell' oggetto dell' universo, la sua bellezza è nell' evidente apparenza delle sue buone qualità; nella salute, che si riconosce al colorito ed alla forma de' suoi membri, specialmente del viso; nella forza, alla robustezza de' muscoli e delle ossa del petto, delle spalle e delle gambe agili, nella moderazione al portamento, al riposo delle attitudini, alla semplicità delle forme; nella tranquillità della fronte, nella prudenza che si enuncia cogli occhi.

Tutte queste parti sono più dilicate nella donna e più gentili. Vi si aggiunge la grazia nello sguardo e nella bocca e quel pudore (salsa della dolcezza) sì grato anche quando non si vorrebbe incontrare.

Nella bella natura è una continua varietà, e niente si ripete nello stesso individuo; onde possa tutto fra convesso, concavo e rotto, frammisto in guisa che ne risultino contorni variamente serpeggiati. Niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione o inflessione, cioè tutta serpeggiante, o a fiamma, o ad onda: così che niuna concava incontro ad un' altra consimile, e niuna convessa contrapposta ad un' altra; e niuna linea della stessa proporzione e dello stesso carattere come l' opposta dall' altra parte. La convessa ingrandisce, la concava dà leggerezza, e la dritta nobiltà. Varietà insomma continuata in tutt' i contorni, e in tutte le proporzioni; se si vuole grazia senza questa varietà, si cade nel freddo e nell' ammanierato.

Il profilo del viso delle migliori statue greche è una linea quasi retta, cioè dolcemente piegata nella direzione del naso e della fronte. Quanto più profonda è l' inflessione che separa dalla fronte il naso, altrettanto disaggradevole è il profilo.

La bellezza de' sopraccigli consiste nella finezza e nella sottigliezza de' peli: più il tratto è fino e poco incurvato, più l' occhio annuncia la calma. Gli scultori antichi per esprimere il pelo nero, e in conseguenza la severità, davano non so che di tagliente e di acuto ai sopraccigli, come ne' Giovi, ne' Plutoni ec. Alle deità di pelo biondo: alle Veneri, ai

Ganimedi, agli Apolli questo tagliente di sopraccigli non apparisce.

La chioma nelle sculture antiche è ordinariamente riccia. Nelle teste muliebri, e principalmente delle fanciulle, i capelli sono tirati indietro, e annodati verso l' occipite, ma serpeggianti e incavati di tratto in tratto, per produrre lumi e ombre, e per mostrarne l' abbondanza.

Alla fronte piana e serena conviene il naso quadrato, cioè non affilato, ma larghetto e pieno nel dorso. Le guance pienotte producono fronte divisa in più parti pel maggior volume de' muscoli. Una fronte libera ed elevata è confacente alla vecchiaia. Naso dritto, e bocca dritta denotano tranquillità. I labbri tinti del più bel vermiglio (non già nella Scoltura): l' inferiore più pieno del superiore per passare al mento, la cui bellezza è nel suo ritondeggiare, e non nella pozzetta, la quale è un accidente anche nelle guance.

Gli antichi non davano l' aria ridente che ai satiri, per esprimere la dissolutezza, l' intemperanza, la grossolanità, la follia. Erano scrupolosi sino nelle varie forme degli orecchi tirati a finimento.

Gli occhi belli erano presso gli antichi di minor lunghezza che presso di noi; grandi però nella forma, e nel taglio, e nell' esatta incassatura. Le ossa d' intorno non grandi, nè il iugulo rilevato, per non islargare la faccia, e per non renderla triangolare.

Gli antichi stimavano bello nelle figure virili un petto superbamente inarcato. Nelle donne amavano un seno ristretto, terminato in collina, colle mammelle piccole e puntute: a questo effetto eglino mettevano della polvere di marmo o di nasso nel petto delle fanciulle, per impedirne il gonfiamento.

La bellezza d' una mano giovanile greca consisteva in una pienezza moderata con tratti appena visibili, consimili alle ombre dolci, ne' nodi delle dita. Le dita ben fusellate, e dove si hanno da formare le fossettine nelle mani pienotte non indicavano alcuna giuntura, nè incurvavano l' ultimo articolo, come praticano i moderni. Le gambe grassotte con tibie, e con cartilagini appena sensibili, così che il ginocchio forma dalla coscia alla gamba un rialzamento dolce ed uniforme, e non già interrotto da saliscendi, il che era loro pratica costante. Non ristringevano i piedi, come facciamo noi altri, forse per l' abuso delle nostre scarpe strette: meno il piede è ristretto, più è nella bella forma naturale; fino le loro unghie sono più spianate delle nostre.

Giammai esagerazione di muscoli: sempre i più convenienti al soggetto, e alla semplicità delle forme e delle attitudini. Quanto più di movimento e di contorsioni si mette ne' tratti e nella musculatura, più si degrada la nobiltà. L' uomo grande gesticola poco e si affanna meno: un tratto indica la sua passione;

ma gli si leggono nel tempo stesso gli sforzi ch' ei fa per contenerla, o per frenarla secondo la regola della prudenza, del decoro, della giustezza. Le attitudini degli Dei sono conformi alle loro eminentissime dignità. Non si sono ritrovate che due divinità greche colle gambe incrociate, e co' piedi in situazione villana, e chi sa perchè?

Se niuna figura deve esser convulsa, niuna deve nemmeno aver terminata la sua azione: resterebbe allora fredda e quasi morta. Finito un passo, un gesto, un moto qualunque, l' immaginazione non va oltre; ma se l' atto è ancora da terminarsi c' immaginiamo altri movimenti, ed ecco la figura in vita.

XIV. Le proporzioni consistono nelle differenti dimensioni degli oggetti paragonati fra loro; o sia nel rapporto, o nella convenienza delle parti fra loro e col tutto. Le proporzioni delle belle arti non sono le proporzioni matematiche.

L' unità e la varietà producono l' euritmia e la simmetria.

L' euritmia divide per così dire l' oggetto in due: mette nel mezzo le parti uniche, la testa, il naso, la bocca; e di qua e di là in ugual distanza quelle che sono replicate; gli occhi, gli orecchi, le braccia ec. Ciò forma una specie d' equilibrio, che dà all' oggetto ordine, libertà, grazia.

La simmetria va più lungi; entra nel dettaglio

delle parti, le paragona fra loro e col tutto, e presenta sotto uno stesso punto di vista l'unità, la varietà, e il concerto piacevole di queste due qualità fra loro. È la simmetria il complesso de' rapporti.

Nelle opere dell' arte il gusto richiede perfezione d'euritmia e di simmetria, non come sono gli oggetti nel suo tutto naturale, ma in un tutto scelto.

Le dimensioni non sono che i mezzi per i quali si giunge ad istruirsi delle proporzioni, e a farsene idee giuste.

La prima varietà delle proporzioni del corpo umano non è il diminutivo esatto dell' età susseguenti. Un fanciullo non è un picciol uomo: sarebbe an nano: è un fanciullo.

Il bel sesso ha le sue proporzioni differenti come ha differenti le forme. Minore altezza, collo più lungo, torace più stretto, cosce più corte, anche più lunghe, piedi più ristretti, muscoli meno apparenti; onde contorni più soavi, e movimenti più dolci. Tutto ciò varia secondo il vario stato di fanciulle, di donne, di gravide, di attempate, di vecchie. In somma le proporzioni, e le forme che costituiscono quel che si chiama disegno, sono relative ai caratteri, de' quali or ora.

XV. Il Disegno è dunque l'arte di dare a ciascun oggetto la sua vera misura e proporzione, e di compire le forme con contorni diversi, per fissare le attitudini e l'espressioni

di qualsisia figura in qualunque caso. Studio immenso, perchè la natura si diversifica all' infinito: conservare in ciascuna figura un' esatta apparenza di proporzioni in ogni diversità di mosse, di lontananze, di scorci; variare le proporzioni secondo il carattere de' soggetti; mantenere l' equilibrio in ogni sorta di situazioni e di movimenti; dare preponderazione dove occorre, e cessazione di moto ne' corpi non viventi; diversificare le attitudini, e conservale sempre naturali; e mettere del contrasto e dell' opposizione nelle mosse, nelle arie di teste, ne' portamenti, e senza stento veruno; contornare leggermente con brio; esprimer molto con pochi tratti, ma senza secchezza, e rozzezza, anzi con grazia e con eleganza, sicchè risultino carni morbide e sugose come carni, ma gradatamente dall' amabil delicatezza giovanile fin alla veneranda e orrenda vecchiaia, dalla gentil pastosità delle Veneri fino alla nerboruta musculatura degli Ercoli, e fino alla divinità degli Apolli: tutto ciò è disegno; e tutto ciò non è che un mezzo.

XVI. La Grazia non è che la stessa bellezza più delicata, più soave, più amabile. Ella proviene dalla facilità, dalla pieghevolezza, e dalla varietà dei movimenti, e dal passaggio naturale e agevole da un movimento all' altro. Che grazia ne' fanciulli per qnelle loro mosse semplici, franche, snelle! La loro ingenuità, la compiacenza, la curiosità innocente, la

semplicità, il fastidio, le querele, e fin le loro lagrime sono suscettibili di grazie.

XVII. La riunione di tutte le grazie fa l'eleganza. Questa suppone su una parte esattezza, purità, regolarità, e dall'altra parte esige franchezza e libertà nobile, con una cert' aria di naturalezza, che senza nuocere alla correzione nasconde lo studio e l' artifizio. Combinazione difficile. E più difficile è l' esporre cose nobili con eleganza, o cose semplici senza trivialità.

L' eleganza e la grazia hanno luogo non solamente nel disegno, ma in tutte le altre parti della scultura, e d' ogni altra arte bella.

XVIII. Il principal merito dell' uomo è nel suo corpo, e non già gli suoi abbigliamenti i quali non gli sono che accessorj, servangli per bisogno o per ornato. È vero ch' egli ama gli ornati più del bisogno stesso; ma per quanto gli sian cari, fino a sbaragliare le sue sostanze e la sua felicità per procacciarsene de' superflui, e per lo più incomodi e ridicoli, chi però darebbe un suo piede per tutto Lione, pel Perù, per tutte le gemme dell' Indie? Ma non tutti i corpi si possono sempre effigiare nudi, nè da per tutto nudi. L' abile artista li sa vestire, e adornare secondo il bisogno, ma senza occultarne mai le forme principali; sa scegliere le drapperie convenienti, e sa disporle come richiede la convenienza de' vari assunti.

Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, non solo nelle statue, ma anche nelle statue, ma anche nelle pitture. Fanno a maraviglia, qualora sieno senza magrezza; lasciano meglio ravvisare le forme più sensibili del corpo; sono meno imbarazzate e più espressive. Ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali, e così fredde che paiano corde, o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò essere uguale; i loro aggetti, e le profondità producenti ombra hanno da variare armoniosamente: i piani di ciascuna piega non hanno mai da fare angolo acuto di ombra o di lume: si distruggerebbe così ogni riposo. Rare sono le sculture antiche di panni non bagnati: se ne veggono due buoni esempj in Campidoglio nella Flora e nel Zenone, ne' quali la drapperia è spiegata più grande, ma con sobrietà. Men sobri sono in ciò i migliori moderni, Gros, Busconi, Rossi, Fiammingo. Chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all' opera, e ha fatti scogli.

La varietà de' drappi è una ricchezza non solo per i colori, ma per le forme, per le qualità, e specialmente per la disposizione delle pieghe e delle parti. Qui spicca la nobiltà dell' artista, se egli sa aggiustarle con una semplicità facile intorno ai membri, conservando un carattere di leggerezza e di grazia. Le

vesti colla loro agitazione servono anche molto ad esprimere l' agitazione che vien prodotta da movimenti forti.

Anche i capelli, giacchè si hanno per ornamenti al pari delle vesti, si debbono risentire dell' agitazione delle vesti, e della persona non mai però disordinati a furia, come neppure sì compassati da ravvisarvi il frisatore.

XIX. Alle forme, alle proporzioni, ai panneggiamenti si riferisce la varietà dello stile, il quale si distingue in grande, in mezzano, e in piccolo.

Qualsisia cosa è composta di parti, ciascuna delle quali è formata di altre parti minori; e ciascuna di queste contiene delle altre parti ancora più piccole, e così all' infinito. La faccia per esempio è composta di fronte, di occhi, di naso, di mento: ecco alcune parti principali necessarie. Ciascuna di queste è composta di tre minori, di parecchie ossa, di muscoli, di nervi, ec. e ciascuna di queste di altre ancora più minute. Chi effigiasse microscopicamente i pori e la lanugine, non farebbe che picciolezze, come si è fatto da tanti e tanti; e ogni picciolezza dispiace. Lo stile grande dunque sarà quello che mostra le sole parti grandi e necessarie componenti un soggetto. Il grandioso ci piace, non ci fatica, e pare che c' ingrandisca; onde si deve impiegare in tutte le parti della composizione, perchè *col meno possibile si ha da fare il*

più possibile. Massima chiara d' universale importanza, e frequentemente negletta non solo negli affari di diletto, ma anche ne' più interessanti della medicina, della giurisprudenza, della politica. Come si riuniscono tutte le belle arti nell' *Opera*, e ne risulta un capo d'opera de' più insulsi, così i medici infilzano sistemi di rimedi, e ci fanno cadaveri; i forensi ci danno il moto perpetuo, e ci riducono alla mendicità; i legislatori complicano gran macchine di leggi, per non farci mai sapere le leggi.

XX. Tutta questa scelta di forme, di proporzioni, di attitudini, di panneggiamenti, di stile, e di qualunque altra cosa; non è che un mezzo tendente all' espressione.

L' espressione è in generale l' arte di rappresentare qualunque soggetto convenientemente alla sua natura, e alla situazione in cui si mette: gli scogli, l' acqua, le piante, le bestie, hanno la loro espressione, e diconsi bene espresse, sempre che le loro rispettive proprietà e qualità costituenti sieno bene rappresentate. Ma in particolare l' espressione dell' uomo, il soggetto più stimabile per noi altri uomini, è l' arte di rappresentare convenientemente i suoi affetti interni per qualunque sorte di segni esteriori.

In questa espressione specialmente ha da spiccare la bella natura, dopo d' aver colla maggior diligenza osservato come gli uomini,

come uno stesso uomo si modifichi secondo sue varie passioni.

XXI. La nostra macchina è talmente montata che ad ogni colpo, o sia ad ogni passione piacevole o dispiacevole prende modificazioni diverse, e fa altrettante mutazioni di scena. Se l' artista ha da saperle esprimere, lo spettatore ha da saper vederle.

Ognun vede che il gran giuoco delle passioni si spiega principalmente nella testa. Ella si abbassa innanzi nell' umiltà, nella vergogna, nella tristezza; pende da un lato nella pietà, nel languore; s' erge nell' arroganza, si fissa dritta nell' ostinazione, fa un moto indietro nella sorpresa, e reitera molti movimenti nel disprezzo, nel dilegio, nella collera, nell' indignazione. Il viso è più espressivo, e gli occhi ancora più. All' afflizione, alla gioia, all' amore, alla compassione, alla verecondia, gli occhi si gonfiano, si oscurano, vanno in lagrime: i muscoli si tendono, la bocca si apre. Ma qui non si vuol fare un quadro degli sfumamenti d' ogni passione. Tutti i membri del corpo hanno il loro linguaggio: i gesti e le attitudini suppliscono alle parole, e le rinforzano. Napoli ne fa grand' uso, ma visibilmente.

XXII. Qualunque soggetto ben espresso si dice ben caratterizzato. Il carattere proviene dalla essenza e dalla qualità d' una cosa, e la distingue dalle altre della stessa specie. Le

inclinazioni degli uomini, considerate relativamente alle loro passioni formano i loro caratteri.

Carattere viene da incidere, scolpire, imprimere. Egli è la disposizione abituale per cui si è portato a fare, e si fanno delle azioni d' un certo genere più facilmente che d' un genere opposto.

Non si dà uomo senza carattere, e chi si crede non averne alcuno, e si prende per un Proteo, ha carattere: ha quello di non averne veruno, per cui si contraddistingue dagli altri. Il talento di distinguere con distinzione i tratti caratteristici fa una delle parti principalissime dell' arte di effigiare e di vedere.

Tre generi differenti di circostanza modificano il carattere. Primo, nazione e secolo. Secondo, età, grado e costume. Terzo, genio, temperamento, individuo. Quindi il lontano ci tocca meno, ed è più difficile a cogliersi, Spiccano più i caratteri quando v' è tra loro del contrasto, ma senza affettazione. Si han da conoscere subito le figure diversamente caratterizzate, come se da lungo tempo si fosse vissuto con esse.

I Greci erano eccellenti nell' effigiare i caratteri. In Atene si teneva scuola pubblica per disegnare soltanto fisonomie. La testa d'Alessandro annunzia subito un ambizioso di conquistare l' universo, e si riconosce all' occhio tondeggiato, saliente, pieno di fuoco, rivolto

in su; al mento, alla bocca avanzata, un poco aperta; ai sopraccigli, ec.

Un re in collera non vuol essere nella collera d'un cittadino; il dolore d'un eroe non è il dolore d'un effemminato. Intristire il viso non è un rendere l'espressione più viva: la bellezza delle forme è combinabile colla più violenta passione. Il gusto fino sa distinguere l'accessorio dal principale; e con indizi accessorj si può colpire l'espressione la più forte.

La più sublime bellezza, dice Cicerone, non fu data in egual grado a tutti gli Dei: a ciascuno la sua, come ad ogni attore la sua parte conveniente.

XXIII. I caratteri e le passioni costituiscono l'espressione. L'espressione è l'articolo il più importante delle belle arti, perchè il loro fine è d'eccitare idee e sentimenti; il mezzo è di esporre idee felici, ed esprimerle bene. Le più mirabili invenzioni sarebbero vane se non si avesse la maniera di esprimerle. L'espressione in una composizione qualunque ha da render visibile l'interno più nascosto. Ogni figura deve sembrare aver vita, pensieri, sentimento, secondo il suo rispettivo carattere, e secondo l'impressione, da cui in quella cicostanza è colpita.

Effigiare per mezzo di alcuni tratti su picciol marmo, o su poca tela, effigiare in grandi comparse oggetti che paiono viventi, e sì attivi e sì belli che non mai o di rado si trovano-

riuniti nella società, è una delle invenzioni delle più onorevoli all' uomo. Le belle arti raccolgono tutte le bellezze, le fissano per sempre, e in una maniera sì gradevole, che non se ne sazia mai chi sa vederle. L' espressione fa dunque la metà del merito dell' artista, o più della metà ancora, s' egli sa il fine dell' espressione, e di tutte le belle arti.

XXIV. Ma dove e come veder possiamo noi e studiare la bella natura delle forme, delle proporzioni, e de' caratteri degli uomini? E dove specialmente il nudo dell' uomo, il quale ormai si arrossisce di mostrarsi nudo anche agli occhi suoi? tanto è deformato dalle fasce, dalla culla, da' busti, da' lacci, dalle mode, dalle carezze, dalla inerzia! Noi non siamo scarsi di passioni, ma conveniamo tutti a non palesarne alcuna. Si nasconde fin l' amore. Alla sola noia si dà tutta la briglia, e la si lascia signoreggiare anche nelle conversazioni e negli spettacoli più raffinati. Tutto il resto è mentito da' portamenti, da' gesti, da' tratti. Non occorre parlare del colore, specialmente nelle donne, le quali non vogliono più color proprio. Siamo sempre in maschera.

I Greci pel loro clima, e per la costituzione del loro governo ebbero il vantaggio di vedere la natura umana in assai miglior aspetto: la videro bella, e la resero ancora più bella per l' amore e per la stima che

nudrirono per la bellezza e per la grazia. Instituirono sino una pubblica festa, in cui si premiava chi fra la bella gioventù sapeva dare baci più belli e più soavi. Poterono dunque studiar bene la bella natura sull'originale, e per i loro usi, per le loro maniere, per le loro ricompense pubbliche giunsero ad esprimerla sì eccellentemente, che le lor produzioni sono fin da' più augusti tempi di Roma divenute gli esemplari di tutti gli artisti delle nazioni più culte.

Si maneggiano pure di notte e di giorno gli esemplari greci, non si farà che conoscere la natura di seconda mano, cioè per le opere altrui, copiando, o imitando altri imitatori. Perciò le nostre scuole sì sterili di geni. Chi descriverà meglio una battaglia, lo spettatore, o chi la rileva dalle altrui descrizioni? Pure finchè non ricusiamo a dare un altro torno alla nostra politica, non possiamo imparare a veder meglio che nelle statue antiche. E chi vuol essere veramente espressivo si alimenti ancora di Orazio e di Tacito.

XXV. Ma tanta pena di osservazioni, di riflessioni, di criteri, e di teoria, e di pratica per un semplice diletto della vista? È questo il grande scopo delle arti del disegno? No. Il diletto della vista si è dichiarato il primo effetto delle belle arti, ma questo effetto non è il loro scopo finale; è piuttosto, per così dire, un conduttore ad uno scopo assai più importante.

La vista di una cosa bella ci piace, ma questo piacere non deve finir là; ci ha da recar qualche bene. I piaceri quanto più vivi, tanto più sono necessari ed utili. Il piacer massimo è il più necessario e il più interessante. I veri piaceri sono bisogni fertili di utilità: gli sterili sono insulsi, vani, abusi, o larve di piaceri. Una corsa di cavalli dà un piacere effimero agli spettatori, ma un piacere reale al padrone della bestia premiata. Si ha diletto a pulcinella, e si resta pulcinella. Che sarebbe d'una bella decorazione d'architettura, la quale non servisse per i soli occhi senza passare più oltre? La natura ci dà de' bisogni per indi darci de' piaceri, per finalmente darci per mezzo di questi qualche utilità grande. Ella dunque per il bello ci vuol portare al buono.

La natura abbellisce alcuni oggetti per renderceli più amabili, e imbruttisce altri per farceli più odiosi: tutto per nostro maggior bene in questo nostro mondo, il migliore de' mondi possibili. Perchè la cicuta sì cruda, il rospo sì ributtante? E perchè la ragazza sì leggiadra, e la vecchia si orrenda? Per nostro maggior bene. I fiori non sono che per i frutti. La natura non ci dà malanni ad unico riflesso di affliggerci, nè gioia per rallegrarci soltanto; ma per altri maggiori beni. L'uomo nell'arte ha da avere lo stesso fine che ha la natura: piacere sì, ma per via del

piacere utile; cioè ha da renderci migliori coll' attaccarci agli oggetti più belli e fecondi di utilità.

Il primo che alle arti diede il nome di belle, si accorse certamente che la loro essenza è di legare l' aggradevole all' utile, abbellendo le cose necessarie che servono ai bisogni più frequenti. Il primo selvaggio che volle mettere nella costruzione della sua capanna, e seppe osservare nell' insieme una proporzione adattata al comodo e alla solidità, fu l' inventore dell' architettura. Il primo pastore che rese più elegante la forma della sua fiasca, e abbozzò alcune incisioni nel suo bastone, inventò la scultura. E inventò la pittura la prima pastorella, che sul muro delineò con un carbone i contorni dell' ombra del suo amante. Ma per valutar l' uomo, non bisogna considerarlo nella sua infanzia, ma quello ch' egli è nella sua maturità.

A misura che i piaceri si sono più raffinati, e composti come di piaceri sopra piaceri, le arti hanno richiesta più acutezza d' ingegno, mettendo a contribuzione tutte le scienze, e si sono fatte arti nobili e scientifiche, distinguendosi tra meccaniche che non richieggono che un lavoro materiale, e liberali o belle, le quali, oltre la pratica, hanno la teoria e la facoltà di eccitarci sentimenti grati. Queste, benchè non le più necessarie, sono le più difficili, e per conseguenza le più nobili, e le più degne d' onore pel loro scopo.

L'essenza delle belle arti è di mettere gli oggetti, che ci cadono sotto i sensi, in istato di agire su di noi con una energia particolare che ha la sua sorgente nel piacere. Una pittura non merita di passare per quadro, una casa non fa un pezzo d'architettura, nè un marmo una statua, se non quando l'opera dell' artista ha una bellezza tale, che per mezzo del piacere attrae la nostra attenzione.

Le belle arti dunque incominciano dal dilettarci, ma non si fermano là. Il loro diletto ha da esser fecondo d'utile e d'istruzione per renderci sempre migliori, onde si può, e si deve anzi stabilire per iscopo generale di tutte le belle arti *l'utilità piacevole e facile.*

Nelle belle arti del disegno questa facilità di utile sarà per mezzo del diletto della vista. Il loro trionfo dunque sarà di consacrare l'incantesimo delle loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla *verità* e alla *virtù.* Ecco lo scopo finale, il grande scopo delle belle arti del disegno.

Senza di quest'oggetto il Parnaso non sarebbe che vanità e seduzione. Le belle arti col presentarci il perfetto ci han da rendere perfetti. Dandoci elleno il buon gusto, la scelta, l'ordine, ci preparano al nostro miglior essere. Sono una specie di truppe ausiliarie che ci portano alla virtù col rendercela bella, quanto brutto il vizio per farcelo abbominevole. Cicerone voleva perciò presentare a suo

figlio una immagine bella della virtù per farnelo innamorare. Elleno sono i soli mezzi per ispirare la passione generale del bene, rendendo la verità attiva e benefica. Il bello è la gran molla del vero interesse morale. L'uomo formato dalle belle arti è d'una sensibilità depurata, per cui diviene d'una probità attiva, cioè un benefattore illuminato. Senza quest'ultimo fine elleno sono abusive o insipide, e per disgrazia lo sono state in gran parte; ma nol saranno più, e per non esserlo faranno parte della legislazione, la quale le farà andar sempre dritte al loro grande scopo.

XXVI. Il legislatore 1. Non permetterà che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco; e a quest'effetto egli saprà istillare a tutta la nazione il buon gusto. 2. Non permetterà che niuno pubblicamente le eserciti senza riprove certe del suo talento, e della giustezza delle sue intenzioni. 3. Farà che ogni produzione, ogni festa pubblica e privata porti l'impronto dell'utile, come la moneta e il metallo prezioso. 4. Le farà penetrare fino ne' tuguri: un contadino che sa viver con gusto saprà esser miglior agricoltore.

Le belle arti non han bisogno di ricchezze, ma di direzione: i veri mecenati sono direttori.

XXVII. L'*Estetica*, la scienza de' sentimenti, non abbraccia quelli del tatto, del palato,

dell' odorato, i quali, benchè agiscono il più fortemente in noi, sono però troppo grossolani, e non convengono alle belle arti, perchè non migliorano la nostra ragione; altrimenti il paradiso di Maometto sarebbe il vero Parnaso, e i profumieri, e i cuochi sarebbero i principali artisti. È vero che anche questi mestieri sono prezzabili, specialmente quello della cucina (e che male nominar la cucina, se oggi quasi tutto si riduce a cucina?) qualora solletica il gusto senza aggravar lo stomaco, il cuoco in tal caso è un benefattore, ma non va che indirettamente all' intelletto.

Le belle arti sono per l' udito e per la vista, la quale sebben faccia impressioni men forti di quelle, le fa però più estese e più moltiplicate, e confina quasi coll' intendimento puro.

XXVIII. Il gran principio d' ogni artista in qualunque composizione è di procurare che l' insieme, e ciascuna parte della sua opera produca l' espressione la più favorevole sopra i sensi e sopra l' immaginativa, per eccitare tutte le forze estetiche a imprimerci questa espressione indelebilmente. Ma come si può questo effettuare senza gusto, e senza intelligenza? Vuol essere scelta di soggetti propri e propriamente espressi a influire sul cuore e su la mente per mezzo del diletto degli occhi. Dunque gusto squisito, ragione sana, cognizione riflessiva de' costumi, buon uso de' talenti,

colpo d'occhio da osservatore penetrante per iscegliere quello che più generalmente piace e interessa.

XXIX. I caratteri più interessanti sono quelli degli uomini nelle loro azioni morali. Se sono ben disegnati, ci mettono in istato di leggere nel loro cuore, di presentire o prevedere i loro sentimenti, e conoscer le molle che gli han fatti agire. I caratteri sono i ritratti dell'indole, e chi sa maneggiarli ed esporli bene, ci fa sentire le altrui qualità con nostro utile: diveniamo savi con M. Aurelio, prudenti con Ulisse. Ecco l'impero degli artisti sul cuore degli spettatori. I personaggi da noi approvati ci toccano più fortemente, e quelli che più ci dispiacciono ci danno avversione. Dunque scelta del più bello e del più interessante per chiunque non è automato.

Non s'intende perciò rigorosamente escluso per sempre ogni soggetto giocoso: l'uomo ha bisogno di giuochi; tale era quello dello sposalizio d'Alessandro con Rossane dipinto sì graziosamente da Etione, descritto da Luciano, imitato da Raffaello nella farnesiana, e trasportato nell'Enriade.

XXX. Il merito non è nell'estensione dell'invenzione, nè nella moltiplicità e proprietà delle figure e de' gruppi: questi non sono che mezzi, e chi si ferma ne' mezzi non giunge mai alla meta. Il gran merito finale è nella forza e nella varietà de' caratteri scelti, bensì espressi e sempre istruttivi.

XXXI. Ogni carattere può servire agli artisti, purchè abbia le tre qualità seguenti. 1. Non triviale. 2. Ben deciso. 3. Vero ed esistente nella natura. Se è arbitrario e gigantesco, non ci toccherà. Un albero sia il tale albero colle tali foglie, co' tali fiori, co' tali frutti, e nel suo giusto sito.

XXXII. La scultura, dopo la storia, è il deposito delle virtù e de' vizi. Sceglie, e deve scegliere soggetti interessanti, e gli esprime bene per riempiere un cuor sensibile d'ammirazione per la vera grandezza, d' amore pel bene, d' abborrimento pel male. Callicrate scultore definiva la scultura *l' arte di esprimere i costumi*. Ella può produrre grandi effetti. Cesare in vedere la statua d' Alessandro cadde in profonde meditazioni, pianse, sospirò, esclamò: *E io non ho ancora fatto niente per la mia gloria?* Non l' avesse mai veduta! Non intese la vera gloria, e rovinò la patria in perpetua schiavitù: avesse veduto la statua di Timoleonte! I nostri Pasquali e le nostre Marie sono specchi di virtù sublime e feconda fin agli Ottentotti ed agli Uroni.

XXX. Per avere queste salutari emozioni bisogna che la rappresentanza piaccia. Per sentire questo piacere, e molto più per eseguirlo, vuol esser quella delicatezza di fibra che riceva un' impressione moderata, ma viva, e un cuor sensibile che se ne invaghisca.

Questa sensibilità deve diriger l' occhio

all'osservazione della natura e della società. Senza osservazioni come possiamo sviluppare quel germe che si sviluppa allo sviluppamento altrui? La virtù osservata fuor di noi è un calor fecondante che fa germogliare i semi di virtù già disposti nel nostro seno. Qual maraviglia che gli artisti greci sieno riusciti eccellenti nell'espressione, eglino che aveano sotto gli occhi la nazione che dava l'elasticità più libera a tutte le disposizioni naturali e acquisite dell'intendimento e del cuore? Un Fidia, un Apelle in Groenlandia sarebbero stati incapaci di esprimere un solo sentimento delicato. Il commercio intimo degli uomini esercitati a cose grandi fa grandi gli artisti e i conoscitori dell'espressione. Non è il compasso, nè la regola che dà l'espressione; è la natura, è il mondo in azione che riscalda il cuore.

XXXIV. Dalla osservazione e dalla riflessione viene la scelta, cioè un gusto depurato da sapere in ogni genere discernere ed eleggere il meglio.

Il gusto è un sentimento del bello e delle varie gradazioni e delle varie specie del bello. Chi ama più il patetico, chi il gaio, chi il serio; e ciascuno chiamerà eleganza il suo gusto prediletto. Questa diversità proviene da differente disposizione di organi, dal carattere particolare, dall'età, dal sesso ec., qui non entra disputa. Ma v'è un gusto generale per

i ben organizzati, per i sufficentemente esercitati e istruiti, i quali convengono (la maggior parte) sul grado di preferenza per tutto quello ch'è sottomesso a regole e a giudizi comuni. Se nemmeno qui si trova uniformità perfetta, è per le differenti passioni e per i pregiudizi dell'abitudine. *Prendi, prendi gli occhi miei, e vedrai come me*, diceva un Argo.

Per veder bene, vedi la natura e la società in ogni aspetto: esamina, confronta, scegli, e imparerai a vedere le produzioni delle belle arti. Non basta. Bisogna spogliarsi d'ogni prevenzione per non prendere una nuvola per Giunone. Non ti lasciare imporre dalla celebrità degli autori. Oh quanto è raro il gusto sincero! Si vede ordinariamente per l'altrui bocca, si loda per gli occhi altrui. *Prendi per guida il tuo proprio sentimento, e non l'opinione del volgo*, disse l'oracolo a Cicerone; ma non so se l'oracolo circonscrivesse i limiti al volgo. Bisognerebbe che le opere fossero anonime. Fattele. E fatti un colpo d'occhio giusto procurato con incessante esercizio, onde sappi discernere le minime variazioni delle forme, delle proporzioni, delle attitudini, degli accessorii, de' caratteri, dell'espressione.

XXXV. Anche l'utilità dilettevole ha da essere tratta dalla bella natura: la bellezza sarà in ragione dell'importanza del soggetto. Che

poi un Callicrate incida su d'un grano di miglio un verso di Omero, tutto Omero, e faccia un carro d'avorio da nascondersi sotto un'ala di mosca; e che Mirone formi una vacca seducente tutti i tori, non saranno queste che mirabili inezie per gli occhi; come per gli orecchi le canzoncine, i sonetti, le orazioni, le sinfonie, e tante altre bagattelle sonore, per le quali forse si suda più che per soggetti utilmente belli: fatica certamente più chi si smarrisce che chi va per la strada dritta.

XXXVI. Qualunque oggetto si vegga nelle belle arti, si ha da conoscer subito che cosa fa, chi è, che significa, che vuole, che ci dice di bello e d'importante. Io ritratto, non dico nulla, perchè nulla di rimarchevole ho mai fatto. Perchè dunque tanti ritratti? E quel Mosè Buonarrotesco, che ha fatto mirabilia, che cosa fa colà?

Nel Laocoonte si può ammirar sempre la bella espressione della sublime sofferenza.

L'Apollo è la bellezza virile congiunta alle più belle doti del cuore e della mente:

La bellezza del sesso bello è la Venere. Gli uomini più austeri bisogna che ne risentan subito il significato, giacchè (almeno secondo il Linneo) lo risentono non solo tutti i vegetabili, ma fin i corpi inorganici, e tutti gli elementi. Tutta la natura (sempre secondo il Linneo) è in amore, il quale forse è il più squisito e più intenso nel genere degli uomini, ai

quali è più difficile di partirsi da Venere, *degli uomini piacere e degli Dei*. Ma non sempre Venere.

L'uomo ha bisogno ancora di virtù, di probità, di beneficenza universale (sinonimi), e da questo bisogno egli trae il più magnifico de' piaceri. Ecco là un Marco Aurelio. Se il solo nome fa l'apologia dell'umanità, e consola, qual ardore all'esercizio del bene non dovrà produrre la sua effigie nella più bella azione che possano fare i sovrani intendenti del loro non mai abbastanza ben inteso mestiere? Egli dà la pace al popolo nell' atto il più maestoso e più semplice. Ma sento che ancora vi sono guerre.

XXXVII. Dunque la influenza delle belle arti non si è generalizzata, ovvero elle non hanno mai colto il loro vero punto, o forse non l'hanno mai avuto in mira. Si sono impiegate per i Traiani e per gli Antonini, come per i Neroni, e per i Caligoli; si sono nobilitate e prostituite; sono significanti e insignificanti: tutto a caso e a capriccio.

XXXVIII. Non è incredibile che le belle arti sieno indigene a ciascun paese: fanno però i loro viaggi. Non so se dall'Egitto passarono in Grecia; so bene che dalla Grecia passarono a Roma, dove degenerarono. Si sa che risorte in Italia si sono dall' Italia diffuse per le più culte contrade d' Europa. Non sono giunte però mai in verun luogo alla vera

perfezione. Nella sola Grecia vi si avvicinarono, perchè fecero parte della legislazione, la quale non ommise nè premj, nè elogi per gli artisti, e per le loro opere, dirette per lo più al vero scopo.

In Roma non ebbero che un asilo per fare sentir meno il peso della tirannia; perderono di mira il loro vero oggetto, e si avvilirono nelle mani servili impiegate da despoti più disprezzabili. Se ne conservò soltanto lo stile greco, o la meccanica, ma non già il buon gusto, nè l'intelligenza, nè il nobil oggetto: si degradarono a un di presso come i nostri ordini cavallereschi (1).

(1) Se il gusto è un giudizio rapido, al quale cospirano tutte le facoltà dell' intendimento, se abbracciando nelle sue comparazioni una moltitudine d' idee, richiede un intelletto esercitato in ciascuna, e assuefà a comprenderle tutte insieme; bisogna dunque per acquistar gusto, aver veduto molto, e comparato molto, e bisogna che tutte le arti e tutte le scienze si prestino scambievolmente soccorso. I Greci ebbero questo vantaggio. I loro primi scrittori furono tutto in una volta poeti, storici, filosofi, oratori, mediocri necessariamente, ma indi migliorarон tutto.

I Romani non essendo niente di ciò, quando conobbero le arti, videro tutto in un colpo una moltitudine di opere. Come potevano giudicarne, se non aveano imparato a vedere? Tutto va a gradi. I Romani non ebbero arti, se non perchè le conquistarono. I Greci aveano impiegati molti secoli a crearle. I Romani non potevano gustarle tutte in un tratto.

Il secolo del gusto in un popolo grossolano, non è quando egli prende tutto in una volta da una nazione

XXXIX. In quanto al meccanismo le belle arti non si sono mai perdute in verun luogo dove una volta siensi coltivate, eccetto nella Grecia, e nell' Egitto andato in barbarie. Che vicende! Gli Egizj, quando erano Egizj, trattarono le belle arti in grosso, in secco, in balordo. Gli Etruschi andarono su quel rito. Dedalo seppe dar vita alle sue statue, non co' fili nè coll' argento vivo, come i nostri giocolieri, ma colla vera espressione. Che distanza da quelle buassaggini agli Apolli e ai gladiatori? Pure questi per quanto sieno mirabili non sono i pezzi più insigni della Grecia; non sono il Giove Olimpico fulminante, non la Minerva eloquente, non la Venere ec. Niuno di que' capi d' opera è tra le nostre reliquie, le quali ci paiono

culta le arti e le scienze. Allora egli non impara cose, ma prende i giudizi fatti dagli altri: è un pappagallo, accumula senza scelta, e dura più stento a istruirsi. Un popolo incomicia a pensare, quando tenta fare delle scoperte da per sè: il solo bisogno d' inventare può dargli i talenti. Questo fu il caso de' Greci. Eglino non poterono apprender niente da' forestieri: furono perciò forzati ad aver del genio, e inventarono. I Romani non poterono far questo: rapirono arti e scienze, come avean rapito tanto mondo, rapirono fino gli obelischi. Non avendo niente inventato, niente potevano migliorare. Il talento che inventò in un tempo, è lo stesso che migliora in un altro. La loro magnificenza tenne luogo di gusto, nè stimarono le arti che per lusso. *L' excudent alii* di Virgilio è una prova della loro ignoranza. I Romani non iscopriron niente, neppure un error nuovo, se non che la giurisprudenza.

bellissime perchè non ne vediamo di più belle. Forse queste nostre bellissime non saranno che copie, e anche rappezzate, Dio sa come, ne' tempi bassi, e strapazzate poi da' ristauri moderni. È ben dolce di pasta chi si lascia imporre da' nomi greci che in alcune di esse veggonsi incisi, ma in modo ben diverso da quello che si usava nel buon tempo della Grecia.

Se in poche delle nostre statue antiche, anzi in rarissime, si osserva perfezione, in tutte però conviene ammirare una bontà di stile, derivato dalla norma stabilita e dalle massime costanti di operare. La buona scuola (chi sa se è mai stata fra moderni? si conservò sempre fin all'ultimo respiro fra gli antichi, come si vede in Marco Aurelio. Qual distinzione dunque tra opere greche e latine? Quelle che noi diciamo greche, non sono forse che opere degli schiavi e de' liberti romani, copiate da originali greci, o ad imitazione del gusto greco; siccome le opere, da noi supposte romane, possono essere produzioni di mano greca già vacillante.

La disgrazia portò che si tralasciasse il buon cammino, e dalla bellezza greca, in cui tutto era grazia, delicatezza, eleganza di forme, di proporzioni, di contorni, di attitudini, onde risultava un tutto ammirabile da qualunque luogo e in qualsisia lume si risguardasse; non so come si passò ad una goffezza, non più egizia, ma gotica, inerte acutangola, in guisa

che tutta l' espressione si dovè mettere in cartelle uscite dalla bocca delle sfigurate figure.

Si è finalmente ritornato al grecismo, o per meglio dire, si è creduto ritornarvi. Quando si ricominciò a leggere de' libri antichi, vi si trovarono degli encomii delle case greche, e si encomiarono le sculture greche: s' incominciò a studiarle come esemplari del bello, e si dice che si studino ancora, e si è dato in isprositi, e si seguita a fare mostruosità lodatissime dai professori e da' sedicenti amatori e conoscitori. Dunque la stima non è sentita, ma verbale, e l' applauso non è che un eco, e a dispetto di sì grande suppellettile di cognizioni e di talenti e di studi e di libri, de' quali ci pavoneggiamo tanto, dove siamo ancora? Non ancora ai mezzi, e questi mezzi si hanno per le colonne d' Ercole. Il grande scopo dell' utile non si è neppur sognato nè dagli artisti, nè da' dilettanti, e molto meno da' politici, i quali doveano essere i primi a pensarvi, e a non perderlo mai di vista.

XL. Una sola statua, sia anche nuda, è una composizione, cioè il risultato dell' arte di collocare le parti belle raccolte in qua e in là per comporne un tutto bello ugualmente che buono.

Lo scultore è privo dell' aiuto del colorito, che dà tanta bellezza ed espressione; frattanto egli ha da attrarre l' attenzione col presentare un sol soggetto: egli ha da dire una sola

parola; sia dunque una gran parola, che fissi, incanti, rapisca, istruisca.

XLI. Ma per quanto sia difficile la composizione d'un solo soggetto, molto più ella è difficile quanto più si estende ne' gruppi, e più ancora ne' bassorilievi, perchè la moltiplicità degli oggetti differenti non ha da formare che un solo argomento variato nelle parti, ma di espressione unica.

Il bassorilievo è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del fondo; v' ha da essere armonia tra i maggiori e i minori oggetti; i piani hanno da esser variati, le ombre e i lumi distribuiti armoniosamente e con gradazione. Nelle sculture antiche manca non di rado questa parte pittoresca. Le prospettive della colonna traiana sono così neglette, che gli uomini vi compariscono più alti delle case: negligenza sì condannabile, quanto lodevole l'ingegno d'effigiarvi migliaia di teste tutte differenti l'una dall'altra.

Se un bassorilievo è un quadro, il principal soggetto ha da campeggiarvi il più cospicuamente. Il lume centrale non sia mai interrotto da alcun dettaglio di ombre magre e dure, le quali produrrebbero delle macchie, e distruggerebbero l'accordo. Lo stesso cattivo effetto risulterebbe da piccioli fili di lume in grandi masse di ombre.

Niente di scorci ne' piani d'avanti, specialmente se l'estremità di essi scorci sono projette: farebbero magrezza, e comparirebbero cavicchi o stecchi ficcati nelle figure. Se i membri rilevati non guadagnano il fondo, senza esservi però troppo aderenti, risulta sproporzione e falsità ne' piani.

Le figure del secondo piano non si hanno da vedere così salienti, nè sì risentite come quelle de' primi; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. A proporzione che gli oggetti si allontanano, le loro forme hanno da comparire più indecise. Col tocco indeciso e vago, e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva, la scultura si accosta alla verità, e produce l' accordo che ella può avere dal colore unico del marmo e del bronzo.

Quello che sopra tutto offende la vista è, quando intorno a ciascuna figura regna un orlo d'ombra ugualmeute tagliata: svanisce allora la bella illusione de' loro assetti e degli allontanamenti rispettivi: le figure compariscono schiacciate le une su l'altre, e come incollate sopra una panca. Hanno da aver le figure una specie di tondeggiamento ne' loro bordi, e un sufficente assetto ne' loro mezzi. L'ombra d'una figura sopra un'altra è ben naturale, e ciò accade quando i piani sono sì vicini ad essere una figura ombreggiata naturalmente da un'altra. Ma i piani delle figure

principali non si hanno da confondere, particolarmente se esse figure sono in atto di agire. Se una figura ha da esser isolata e staccata dalle altre, si richiede un'ombra opposta dietro al fianco del suo lume, e se si può, un chiaro dietro alla sua ombra.

Il grezzo, il pulito, il granellato ben disposti, hanno qualche pretensione al colorito. I riflessi del pulito da un panneggiamento all'altro hanno leggerezza e armonia.

Questa parte della scultura è la prova men equivoca della sua analogia colla pittura. Tranne il colorito, un basso rilievo è in iscultura un quadro difficile. Ogni scultura ha tanti punti di vista quanti sono i punti dello spazio che la circondano. Richiede ella dunque intelligenza grande di ottica. Richiede ancora immaginazione forte, e se non così abbondante come la pittura, durevole certamente da sormontare il disgusto del meccanismo, e la lentezza del lavoro. Sono sorelle.

II.

PITTURA.

Lo scopo finale della Pittura è lo stesso stessissimo di quello della scultura, cioè d'istruire dilettando la vista con rappresentare oggetti presi dalla bella natura. I mezzi sono differenti: alcuni sono proprii della pittura, come il colorito, il chiaroscuro; e questi formano il principal divario: altri sono comuni ad entrambe, ma anche in questa comunità la pittura vuole più estensione e più abbondanza di tutte le parti della composizione. Si osservi prima questa, e poi il chiaroscuro ed il colorito.

Composizione.

La composizione consta d'invenzione, e di distribuzione.

Invenzione.

Tutta la natura si presenta all'intelligenza del poeta e del pittore, e si presenta non solo come attualmente è, ma com'è stata, e come ha potuto e potrà essere. All'ordine presente, alle vicende trasandate aggiungere la catena indefinita de' tempi e dello spazio, conoscere tutte le cause, farle agire nella sua mente secondo le leggi dell'armonia, riunire i

detrimenti del passato, sollecitare la fecondità dell'avvenire, dare un'esistenza apparente e sensibile a quello che non è ancora e forse non sarà mai che nell'essenza ideale delle cose; questo è quello che, secondo il Marmontel, si chiama inventare in poesia e in pittura.

Ma non tutto il possibile è verisimile, nè tutto il vero è interessante. Interessante è quello che ci tocca al vivo, e per toccarci dee esserci vicino. Onde inventare non è slanciarsi in quello ch'è fuori della portata de' nostri sensi, o molto da lungi, ma combinare diversamente le nostre percezioni e affezioni, e quanto passa intorno a noi, tra noi, e in noi. Inventare dunque non è copiare fedelmente e freddamente ciò che si ha sotto gli occhi, ma scuoprire, sviluppare, discernere, raccorre, e riunire quello che non si vede dal comune degli uomini, ma che frattanto compone un tutto ideale, interessante e nuovo, formato dalla unione di cose note, ovvero un tutto già esistente, ma depurato d'ogni difetto, e ornato di grazie e di bellezze nuove.

Non è impossibile che la storia, la favola, la società ci presentino naturalmente un quadro come dev'essere: fenomeno però rarissimo. Il soggetto de' più straordinarj è sempre debole e difettoso in qualche lato; richiede perciò che l'arte supplisca a quello che gli manca, ma senza lasciarci sedurre dal brillante per lo più falso.

La pittura è una macchina, in cui tutto dev'essere combinato per produrre un movimento comune. Il pezzo più lavorato non ha valore, che in quanto è un pezzo essenziale alla macchina, occupando esattamente il suo luogo e adempiendo il suo destino. Non è già la bellezza di tale o tal parte che si dee determinare la scelta del soggetto, ma un'azione interessante, la quale in tutto il suo corso produca l'effetto propostosi d'interessare, di piacere, d'istruire: ecco il colmo dell'arte.

Il dono più raro nell'invenzione è quello della scelta. La natura si presenta a tutti gli uomini, è quasi la stessa a tutti gli occhi. Ma vedere non è niente; discernere è tutto; e il vantaggio dell'uomo sublime sul mediocre è di sceglier meglio ciò che gli conviene.

La bella natura non è la stessa in un Fauno, in un Apollo, in una Venere, in una Diana. L'idea del bello individuale varia continuamente in tutte le belle arti, perchè dipende dai rapporti soggetti a cangiamenti. Quali sono i tratti che convengono ad un bell'albero, o ad un bel paesaggio? Le grazie della natura in tutta la natural negligenza. Il più naturale, il più semplice, e il più comune divien bello e grazioso quando c'interessa. Ma come distinguerlo per isceglierlo? Dee corrispondere al fine proposto; ecco il carattere. Quello ch'è bellezza in alcune circostanze, non lo è in altre: dev'esser bello secondo l'effetto

che si vuol produrre. La natura sì nel fisico che nel morale è come la tavolozza del pittore, sopra la quale non sono colori nè belli nè brutti. *I rapporti degli oggetti con noi stessi:* ecco il principio e l'intenzione del pittore: ecco la sua regola, e l'estratto di tutte le regole.

Ma con quali mezzi si conseguisce l'intento? Distinguere nella natura i tratti degni d'essere imitati, e prevedere l'effetto che ne ha da risultare, è il frutto d'un lungo studio; raccoglierli e averli presenti è il dono d'una immaginazione viva; sceglierli e collocarli a proposito è proprio d'un sentimento delicato e d'una immaginazione sana. Tutta la teoria dell'arte è, sapere quale sia il fine cui si vuol giungere, e quale è nella natura la strade che vi conduce. *Col meno ottenere il più*, si è detto un'altra volta, è il principio di tutte le arti belle e meccaniche.

Il fine del pittore è d'interessare colla imitazione. Si danno due sorta d'interessi, uno delle cose, l'altro dell'arte; ma entrambi si riducono all'interesse personale. Non tutto il piacevole è interessante; nol sono sempre neppure le passioni forti, le quali ci piacciono, ci trattengono, ci traggono dalla noia come altre in loro vece, ma non ci mettono in attività, in azione, in sospeso, in estatico: queste è quello che c'interessa, e tanto più quanto l'arte la sa rendere più interessante. La

primavera ci rallegra, e l'autunno ci rattrista, perchè quella sembra invitarci a nuove nozze, e questo a funerali.

L'artista è sicuro del suo effetto quando eccita la nostra attività interna, vale a dire l'interesse, l'amor proprio, principio di tutte le nostre azioni. I giorni più interessanti d'un uomo sono quelli, ne' quali egli ha spiegata maggiore attività. È chiaro che l'artista ci ha da interessare a favore non del vizio, ma della virtù. Ma per interessare, bisogna essere interessato.

Scelto il soggetto interessante, si ha da esporre in un tutto riunito in un sol punto di vista in maniera che tutte le di lui parti concorrano ad uno stesso fine, e formino per la loro scambievole corrispondenza un tutto semplice ed unico. Ecco l'unità della composizione.

Unità suppone uno scopo, un soggetto unico, verso di cui ogni cosa tenda e si diriga. Unità d'azione, d'interesse, di tempo, di luogo, di costumi, di disegno.

L'azione è un conflitto di cause tendenti a produrre l'avvenimento, e di ostacoli che vi si oppongono. Una battaglia è una, benchè composta di tante migliaia di oggetti e di azioni diverse. L'azione principale è il risultato di tutte le azioni particolari impiegate come episodii, o come incidenti. Fra gli episodii e il soggetto principale ha da essere un legame

sì fatto che non si possa togliere una sola figura senza che la macchina cada, o se ne risenta. Quanto più semplice tanto più bella. La semplicità è per togliere la confusione. In una folla chi si distingue? E si ha da replicar ancora che *col meno possibile si ha ad ottenere il più possibile?* Una composizione può essere ricca di figure, e povera d'idee. Il contrario è difficile, richiedendosi molto studio e ingegno nel fare ciascun pezzo differentemente bello, differentemente espressivo, ma tutti necessari, tutti convenienti al soggetto, e tutti componenti unità.

In certi episodii si può talvolta usare qualche negligenza, per dare più risalto al soggetto primario; ma vi vuol arte ad essere negligente.

L'interesse, o sia l'espressione, non è necessario che si riunisca in una sola persona; deesi anzi distribuire gradatamente dalla principale a tutte le figure; ma è bensì necessario che si riunisca in un sol punto. Si ha da scegliere un sol momento il più interessante dell'azione senza curarsi nè dell'antecedente, nè del conseguente. Dato questo istante, tutto il resto è dato: siegue subito la convenienza in tutto.

La convenienza è il rapporto fra le proprietà essenziali e le accessorie d'un soggetto. La prima virtù è l'essere esente da vizi. Ma il *nihil molitur inepte* quanto è raro! In un

soggetto serio può entrare un fanciullo a scherzare con un cane? È inutile il rammentare la necessità della convenienza nelle vesti, nell'architettura, ne' paesaggi, e in tutto quello che può mai entrare nella composizione di qualsisia quadro: tutto deve essere precisamente relativo all' assunto.

Questa prima parte della composizione, che si è chiamata invenzione, e che può anche dirsi *espressiva*, è la più importante, e vi si è sopra tutti gli altri pittori contraddistinto Raffaello. Si vada a vederlo con questi principii, e si vedrà mirabile nell' espressione d' ogni suo assunto, di ciascuna figura, di ciascun accessorio. Ma con que' suoi Giulii II e Leoni X fatti intervenire dove non potevano essere, ha egli conservata la convenienza? E l' unità d' azione è mantenuta nella trasfigurazione e nella carcere di San Pietro? E dal Parnaso e dalla scuola d' Atene si può toglier niente?

Sopra la composizione può fare il dottore chiunque ha il senso comune. Eccoti un quadro: se l' argomento ti è ignoto, guai! ma via, renditelo noto, e abbi pazienza se vi stenti; se poi ti è subito noto, allegramente: mettiti ad esaminare se l' azione è scelta nel momento il più interessante, colle circostanze le più vantaggiose, co' caratteri i più espressivi e i più convenienti. I difetti dell' invenzione sono in tutto ciò ch' è contro alla natura, alla

verisimiglianza, all' unità. I miscugli contraddittorii, oscuri, ambigui offendono del pari che gli oggetti stranieri, oziosi e distraenti dal soggetto principale.

Chi è poi erudito e di gusto può rendere gran servigio agli artisti col presentare loro de' soggetti ricavati dagli avvenimenti più rimarchevoli, ch' egli avrà osservati nella sua lettura de' libri. Ne può inventare ancora chi ha della fantasia, e farne descrizioni nitide, ben ideate, onde porga tutta preparata la materia all' artista, cui si lasci il merito d' eseguirla.

Distribuzione.

Lucidus ordo. Non dalla confusione degli oggetti buttati là alla rinfusa, ma dalla loro ben ordinata disposizione deriva quel grato effetto che si ha nel vedere una moltiplicità di cose. Ciascuna figura ha da essere nel suo sito conveniente; la prima ha da primeggiare; e le altre in sufficiente distanza da potersi ciascuna muovere comodamente se ne ha voglia, ed esser veduta con distinzione, e sì ben proiette le une su l' altre, che l' immaginativa le vegga tutte intere. Tutto deve comparir disposto con facilità: allora l' occhio dello spettatore vi passeggia, vi si riposa, vi si trattiene con soddisfazione.

A quest' effetto contribuisce specialmente l' artificio de' gruppi. Dicesi gruppo un complesso

di oggetti differenti nell' aspetto, nelle posizioni, ne' caratteri, e disposti in modo da fissare gli occhi de' riguardanti con piacere. Qui entra il contrasto, ma senza affettazione. Da tutto ciò risulta l' armonia dell'occhio. Un gruppo è ben disposto, se le parti illuminate fanno una massa di lume, e le ombrate una massa di ombre con verosimiglianza tale, che ogni figura resti distinta e rilevata, come in un gruppo d' uva, donde forse vien *gruppo*. Ed eccoci al chiaroscuro.

Chiaroscuro.

È ordinariamente preso alla lettera, e da' pittori è passato in frase per denotare in fisica e in morale il bello e il brutto, e ogni vicenda di bene e di male; in fatti nelle pitture sono frequentemente oscurità tali che si possono dire orrori.

L' ombra è in ragione della luce. Ma qual bisogno di ombre e di oscurità? Lo richiegga il bisogno.

Il chiaroscuro è l' arte di usare i colori, e di distribuire i lumi e le ombre, affinchè rilevino quelle parti che hanno da comparir rilevate, tondeggino altre, lisce queste, quelle rilucenti. Onde il lume non ha da venire come da una finestra, o d' un buco: dee anzi in una gran massa illuminar tutto e direttamente, e con riflessi, avvertendo sempre all' intensità de' lumi e de' colori.

Masse sono que' chiari ne' siti più opportuni ed elevati, senza scuri. Gli scuri interrompono e tagliano le masse. Quando non v'è questo difetto, si distinguono le figure anche da lontano.

L'oscurità è sempre ingrata: si può togliere co' riflessi. Onde con poco chiaro e con molti riflessi si ottiene molto di grande, e pochissimo di piccolo, molto di rilucente, e nulla di abbagliante.

Raffaello non conobbe i riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza e alla grazia. Egli con tutta la scuola fiorentina usò colori chiari nel davanti; al contrario de' lombardi e de' migliori coloristi, che v'hanno impiegati i colori puri, il rosso, il giallo, l'azzurro, più proprii del bianco per avvicinare gli oggetti.

Non mai nero a canto al bianco, ma gradatamente dal bianco al cenerino, e dal nero al grigioscuro. Questa è la dolcezza del chiaroscuro, in cui sopra qualunque altro è spiccato il Correggio.

Colorito.

È l'arte di dare a ciascun oggetto il colore che gli conviene, affinchè il tutto imiti bellamente la natura. Tutti gli effetti risultanti dalle forme acquistano maggior energia da' colori. Se la natura ci diletta colle forme, ella ci rapisce col colorito. L'unione de' diversi

colori in pittura deve fare un insieme bello.

Per conoscere la bellezza del colorito artificiale, bisogna prima conoscer quello della natura ne' suoi climi più belli, e ne' suoi più bei prodotti; confrontare, esaminare, ed esercitar l' occhio nel bello e nel più bello. Chi esamina e riflette vede, che gli stessi oggetti compariscono belli da un punto e non da un altro, e si accorge che ciò deriva o da una specie di lume che viene da essi oggetti, ovvero dalla maniera con cui lo ricevono. La troppa luce offende i nostri sguardi, e la troppo poca illanguidisce. Ridente è il luogo illuminato dal sole temperato da' vapori dell' atmosfera; è l' oscurità delle ombre piacevole quando è raddolcita da' raggi riflessi dell' azzurro del cielo. Dunque la principal causa del colorito bello è il tuono grato d' un lume dolce. Onde in un quadro si possono impiegare due lumi, uno immediato dal sole, ma ben temperato, e l' altro riflesso da un ciel sereno che sparga su le ombre una variata dolcezza.

Le modificazioni e le gradazioni de' colori sono a misura che l' occhio si allontana: allora l' oggetto prende più la tinta del colore dell' aria; e così i corpi e i diversi colori veduti a grandi distanze prendono tutto il colore comune d' una prospettiva aerea.

Per apprendere l' armonia de' colori convien osservare che un oggetto per mezzo del lume o del colore si avanza fuori del resto della massa

in modo che pare staccato, nè può rimaner confuso cogli altri. Per effetto contrario diversi oggetti si possono prendere in una sola massa, e quivi bisognano lumi, o colori più vivi.

La natura per colorire tutta se stessa non impiega che due metalli, il ferro e il rame. Tutta la sua varietà proviene dalla varia combinazione di tre colori principali, rosso, giallo e azzurro. I pochi colori dilettano la vista, i molti la offendono. Che armonia nell' iride! Si tolga uno de' suoi tre colori principali, il rosso per esempio, addio armonia: onde la vera armonia è nell' equilibrio de' tre colori suddetti.

Ciascun oggetto in pittura sarà ben colorito, se avrà il suo vero color naturale: il bianco delle stoffe, delle tele, delle carni, sono bianchi differenti, e ciascun vuol essere senza crudezza, e senza risentir la tavolozza. Questi sono i colori *locali*, cioè i colori naturali che un oggetto sembra avere, secondo il luogo più o men lontano da cui è veduto. Questo vien determinato dalla prospettiva aerea. Il rosso, per esempio, è il color locale del luogo dove nel quadro si rappresenta un panneggiamento di scarlatto. Ma siccome i colori vengono dal lume riflesso, il quale è soggetto a molte variazioni sì per la sua intensità che per altre cause, quindi altrettante saranno le variazioni dello stesso colore, che si dice scarlatto. Se il sole gli batte sopra forte o debolmente, se

dall' orizzonte o dal meriggio, se non è più il sole che illumini, ma l' azzurro del cielo, o uno o più lumi artificiali, se immediatamente o a traverso di qualche mezzo, se da lungi o da vicino: da tutte queste, e da tante altre circostanze risultano differenti colori di scarlatto, che si chiameranno tuttavia *scarlatto* per mancanza di nomi diversi adattati ad esprimerne tutte le gradazioni. Onde il color locale in pittura è il colore naturalmente proprio dell' oggetto modificato secondo le circostanze suddette. Quindi i riflessi, gli sbattimenti, le mezze tinte, i misti, i colori rotti. I riflessi e le ombre si hanno da risentire del colore donde vengono.

La pittura, per quanto sia ingegnosa e ardita, non può colorire diversi oggetti sì al vivo come la natura. E come esprimere il sole, il fuoco, il diamante, l' oro, i corpi levigati? Il pittore non vi perviene che imperfettamente col porre in altri oggetti tuoni più oscuri di quelli che la natura forma.

La carnagione è la parte più difficile del colorito e la più intereressante, perchè è l' uomo che si dipinge: gli altri colori non sono che accidentali, e non sono che nella superficie degli oggetti; ma in quelli dell' uomo pare che la natura abbia avuta intenzione di dipingere la di lui essenza. Il solo colore manifesta la vita, l' età, il carattere personale, i differenti gradi di forza e d' ogni mozione interna. Che studio per saper vedere!

Ma qual è la più bella carnagione? Nol domandare all' Africano, nè all' Americano, nè al Cinese. Anche in Europa il gusto di questo bello è vario. Per i Francesi è un bianco di latte, per alcuni popoli boreali il bianco d' alabastro. Si è convenuto che il colorito degli uomini sia una mezza tinta più cupo di quello delle donne. Omiciattoli, perchè v' imbelletate? Un buon colorista vi colorirà secondo le vostre condizioni. Una principessa avrà la carnagione più bianca, più delicata e più trasparente d' una cittadina, e una villana l' avrà più ferma e più fosca di questa. Le belle carnagioni mostrano un sangue puro e moderatamente abbondante, che ravviva tutte le parti del corpo differentemente, tinge d' un incarnato vivo le guance, e fa risaltare in ogni stato la freschezza della salute. Le belle carnagioni mostrano altresì il vigore e la sanità da per tutto. Dunque le immagini che paiono nudrite di rose o di gigli, piuttosto che di carne, sono innaturali e affettate. Ad una civetta si può caricare il colorito, affinchè non dia alcun segno di verecondia, e spruzzarla anche di mosche attrattevi dalla sua dolcezza di carogna.

L' armonia de' colori (1) risulta dall' arte di

(1) In pittura e in tante altre cose si parla spesso d' armonia. Io credo che si abbia da prendere metaforicamente, e che non abbia punto che fare coll' armonia

riunire in una sola massa di lume i colori locali di tutti gli oggetti particolari ch' erano nella composizione d' un quadro. Da questa armonia vien poi l' unità di tuono, il rilievo, il ritondeggiante delle figure. Ma per effettuare questo accordo, il passaggio da un color dolce ad uno più forte dee farsi per le interposizioni d' un color medio che rompa l' urto degli estremi. Perciò il pennello ben impastato non salterà a ritocchi nè leccato, ma scorra via franco e leggiero. Ecco la freschezza e la soavità del colorito, ed ecco resa ragione del comun detto: *sì ben dipinto che par naturale, e sì bello che par diffinito*.

Effetti della Pittura.

Tappezzerie, stoffe, broccati, rabeschi, quadri s' impiegano sinonimamente: prova certa se non della nostra insensibilità, almeno della

della musica. L' avrei a caro, giacchè si è preteso recentemente togliere alla musica ogni espressione. non so per altro con qual successo. Io per me non ho ancora avuta la sorte di udire quella musica inconcepibile che operava tanti prodigi presso i nostri venerabili antichi. So che i nostri ciarlatani ci predicano miracoli delle loro scempiaggini. So altresì che la nostra musica non ci dice niente, mal grado tanti valentuomini che vi si sono applicati teoricamente e praticamente. Dirà. E allora dirò se influirà o no alla nostra vita. Ora ella non è che una scossa tremola d' aria, che dà qualche diletto agli orecchi, e nient' altro.

nostra indifferenza per la pittura. Due ne sono le principalissime cagioni, una perchè i soggetti non sono comunemente interessanti, l'altra perchè pochi sanno vedere.

I. Poco o nulla interessanti sono i soggetti allegorici, i metaforici, gl' iconologici, i mitologici: sono anzi enigmi insulsi al pari de' geroglifici egizii, che non vanno, nè possono mai andar al cuore.

Personificare le qualità fisiche e morali andrà bene in poesia, la quale può spiegare qnauto vuole. Ma che può spiegare la scultura in una statua d' un fiume, d' una Roma? Nemmeno sa spiegarlo la pittura con tutti i suoi mezzi ch' ella ha di più. Una donna maestosamente bella, che scrive in un gran libro appoggiato sopra un vecchione robusto armato di falce, con un bifronte da un lato, e dall' altro aliferi trombeggianti e carichi di rotoli, che cosa è? Bisogna prima che uno dica *questa è la storia*, e allora tutti ripeteranno *questa è la storia*. Ella è un capo d' opera di pittura (1), e frattanto niuno ne sente sinceramente l' effetto nel suo cuore. Lo sentirebbe subito ognuno, se fosse espressa con immagini più chiare e più istruttive. Le donne, e specialmente le belle, non sogliono scrivere storie. E perchè non piuttosto un' assemblea di storici classici?

(1) Pittura di Mengs nel Vaticano.

Peggio le aurore personificate: dilettano la vista, e niente altro: peggio ancora se il Cicerone ha da spiegare il quadro. Qualsisia pittura ha da essere di facil intelligenza per chiunque sia mediocremente istruito. Non la storia ha da spiegare il quadro ma il quadro la storia. Non basta: ha da interessare, ha da istruire. La calunnia ideata da Apelle è instruttiva, e interessante, e non è un enigma: questo è saper personificare. Anche i soggetti storici ci toccan poco per essersi resi in gran parte luoghi comuni.

II. La scelta dell' assunto interessante e istruttivo non è sufficente per la bellezza della composizione: bisogna che vi concorrano i requisiti sopraccennati. Ma ciò basterà per i professori intelligenti, che converranno a sentenziare perfetta una tale opera. Si esponga questa perfezione al pubblico. Il pubblico nella nostra società è stato definito un branco di pecore: e quel che fa la prima l' altre fanno; e una magnifica forza d' inerzia mantien perenne la pecoraggine. E per più perpetuarla sorgono alcuni pretesi amatori, e anche conoscitori, i quali non conoscono nè amano che terminalogie, storiette, aneddoti delle vite degli artisti, delle vicende delle loro opere, de' prezzi, della rarità, della celebrità. La celebrità de' nomi fa loro inarcare le ciglia, e lodare e biasimare senz' altra cognizione di causa. Tutto questo fracasso per tuono, per aria. Con

assai meno si potrebbe ottenere molto di più, cioè imparare a vedere.

Chi vuol veder bene, vegga prima la natura, e la studi com' è nel suo originale, per indi goderla meglio nelle copie sì difficilmente più belle. In queste egli vede riunita la bella natnra in tanti assunti di composizione inventati e disposti con ingegno e con gusto, espressi tutti con correzione, con grazia, con eleganza, con convenienza sì nel disegno che nel colorito in tutti gli oggetti principali e subalterni, tutti caratterizzati secondo la loro indole rispettiva, e tutti tendenti a fare in ciascun argomento unità: unità sempre, benchè sempre diversificata da drapperie, da architettura, da ordigni, da paesaggi, da campo: tutto collimante sempre un' espressione che incanti la vista, col presentare quello che in natura e in società non si vede mai sì bello e sì raccolto: e tutto per penetrare il cuore incitandolo alla virtù, e per nutrire la mente di cognizioni vere e utili.

Come si può restare infelicemente insensibile alla vista d' una tela che in picciolo spazio ristretta rappresenti in rilievo, o nelle più vaste lontananze fiumi, alberi, pianure, monti, abitazioni, animali in moto, uomini pieni di vita e di sentimento, l' universo intero ne' colori più belli, e in una maniera non più veduta, ma sì naturale che lo sguardo resti incantato dal diletto, e sì interessante che la

mente ed il cuore si muovino al vero bene?

È impossibile l' indifferenza e molto più l' insensibilità nella combinazione de' due accennati requisiti, vale a dire sempre che la pittura sia vera pittura; e chi la vede sappia vederla.

Si è detto che il primo effetto della pittura è il piacere degli occhi, e si è detto che niun piacere dee andar mai disgiunto dall' utile. Onde la pittura ha necessariamente per suo scopo la nostra utilità per mezzo del diletto della vista. Si può dunque definire la pittura, l' arte di farsi migliori per la grata rappresentazione di oggetti visibili con linee e con colorito. *Mores pinxisse videtur*, disse Plinio, di Zeusi. Se la pittura non è che bella ha mancato il suo scopo; se ella non è che buona, ha mancato il suo mezzo: per essere compita dev' essere bella e buona.

Quanta filosofia si richiegga per vedere e per eseguire una sì fatta opera, facilmente si può dedurre da quanto finora si è detto. Può dunque lo spettatore essere un ignorante? E può il pittore esser pazzo? I poeti perchè lo sono? Perchè non sono nè poeti, nè pittori. Orazio, ch' era poeta, vuole sapienti gli scrittori;

Scribendi recte sapere est principium et fons.

Quel *sapere* non è solamente uno specifico

per iscriver bene, è una panacea universale per parlare, per udire, per vedere, e per far bene ogni nostra operazione. Si giunge a saper vedere a forza d' imparare a vedere; e per imparare una cosa qualunque, bisogna prima di tutto acquistare un' idea chiara e distinta della sua essenza, de' suoi mezzi, e del suo oggetto, e indi osservare, esaminare e confrontare le opere della natura e delle arti.

Esame della Pittura Antica e Moderna.

La pittura antica si vuol perfetta, perchè è stata lodata: ma anche il Giotto fu portato alle stelle. Si vuole perfetta, perchè perfette sono le scolture antiche: ma quand' anche fossero perfette quelle sculture antiche che ci sono rimaste (già nol sono) non è necessario ch' essendo bella una sorella lo sia anche l' altra; perfetti certamente non sono gli antichi bassorilievi che più si accostano alla pittura. Ci narrano gli storici, che Cimone diede risalto alle figure, che Igiemone distinse i sessi, che Panemo fratello di Fidia aprì la bocca alle immagini (forse come il papa a' suoi cardinali novelli), che Timante fece un quadro grande quanto un' unghia, che Apollodoro misticò i colori per fare le carni e il chiaroscuro, che Parrasio e Zeusi fecero portiere e uve per farsi giudicare anche dalle bestie, che Apelle fece conoscere l' età. E che pittura era dunque

l' antica? Ulula il Falconet, il quale dileggia tutto senza aver visto niente nè di antico, nè di moderno.

Mengs che la vide, e seppe vederla, trovò che le pitture disotterrate in Ercolano sono d' uno stile più soave, d' un chiaroscuro più dolce, di contorni più semplici e più variati che le pitture moderne. Quelle sono tutte a tempra con ogni sorta di colori, e bene scelti ne' panneggiamenti. Ma non ti fissare più nel colorito perduto quasi interamente dopo l' estrazione. È ben osservabile il disegno in molte: Raffaello non avrebbe saputo far di meglio. Più osservabile è ancora l' espressione per l' attitudine, per la vivezza, per la drapperia, specialmente nel Teseo e nelle Baccanti con que' centauri. Si rimprovera loro il difetto de' colori locali, della prospettiva lineare ed aerea, del legame e dell' aggruppamento: sia; ma sono pitture su i muri d' una picciola città arsa e sepolta, fatta due mille anni sono da pittori vili.

Roma nelle nozze Aldobrandine, e nelle sfigurate immagini di Venere e della pretesa Roma di Barberini, come anche nelle pitture delle terme di Tito, tutte opere o di schiavi romani, o di greci degenerati, ammira la semplicità e la grandiosità delle forme. È vero che non sono perfette nell' esecuzione, e se compariscono migliori nelle copie che se ne sono fatte, è perchè in piccolo spariscono sempre

i piccoli errori del grande, quando le parti principali son buone. Quello che in tutte è rimarchevole, è un' intelligenza singolare nel chiaroscuro: pratica usata generalmente dagli antichi per evitare la crudezza de' contorni: giammai nulla di tagliente nè di secco: era questo un modo comune a tutte le loro scuole, e non particolare di qualche professore. Come mai s' introdusse poscia tutto il contrario? Per una buona dozzina di secoli da Costantino fino a Raffaello il genere umano vide tutto in barbaro.

Qui sento gridare una folla di toscani, il Cimabue, il Taffi, il Gaddi, Giotto, Margaritone: noi abbiamo visto bene. Meglio abbiam veduto noi altri, alzan la voce il Buffalmacco, l' Orgagna, il Doccio, lo Starnina, il Bicci, il Baccio, il Robbia. Meglio, meglio assai noi altri, urlano il Maraccio, l' Uccello, il Castagna, il Pisello, il Cecca, il Botticello, il Polaiuolo, il Varrocchio, il Signorello. Io son divino, salta su il Michelangelo, e comunico la mia divinità a Vinci, a Sarto, e particolarmente a Vasari, col patto espresso che cotestui faccia l' insettologia pittorica interessantissima dell' Etruria, da continuarsi in sempiterno per ammaestrare l' universo mondo in tutte le arti del bisogno. Raffaello sorride, come il Newton ai filosofi suoi predecessori. E ride il Mengs, che per divenire pittore studia l' eccellenza dell' espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie

in Correggio, del colorito in Tiziano, d' ogni bellezza nell' antico; e divien eccelente. Si andrà dunque su le di lui tracce, e quando? Subito che saranno usciti di moda i rabeschi: invenzione de' tempi più fastosi di Roma. Vitruvio se ne arrabbiò tanto, che non li chiamò pitture, ma delirii. Raffaello (anche Raffaello dormì) ne insalsicciò le logge Vaticane, ora tanto promosse a dispetto di Vitruvio; e del senso comune. Non si è scoperta muraglia antica senza bisbeticherie di rabeschi; ma i peggiori, i Vaticani, sono i più applauditi, perchè Raffaelleschi.

RAFFAELLO.

In una camera del Vaticano dipinse Raffaello l' enciclopedia intera, la teologia, la giurisprudenza, la poesia, la filosofia.

La filosofia è in quella pittura, che ordinariamente vien detta la *scuola d' Atene*. Cinquanta figure, tutte eccellentemente disegnate, riempiono con egregia distribuzione, e ripartizione un magnifico edificio formato di pilastri dorici e di archi in prospettiva: ad alcuni sembra ravvisarvi il tempio Vaticano. Quattro scalini di marmo dividono in due piani questo liceo animato da personaggi distintamente distribuiti e ben aggruppati. In ciascuno si riconosce il suo particolar carattere, essendo la maggior parte teste di filosofi greci, tratte da medaglie o da pietre antiche.

Raffaello ha portata l' espressione alla maggior sublimità. Di tante figure, non solo di questo, ma d' ogni altro suo lavoro, ciascuna è quella che dev' essere là e non altrove, come gli uomini che di tanti milioni ciascuno è ben diverso da un altro. Tutto in lui corre al soggetto principale, e tutto con naturalezza, senza sforzo e senza caricatura. Tra le cose sue e quelle degli altri nell' espressione corre la differenza che v' ha tra i personaggi in realtà e i teatrali.

Ma ritornando alla scuola d' Atene, noi dovremmo vedervi un ginnasio alla greca di portici colonnati, e non un Vaticano pilastrato alla romanesca. Stanno a maraviglia nel mezzo del sito principale quei due professori primarii tra due schiere di altri cattedratici o dottori; ma esse schiere sembrano d' un' euritmia affettata, specialmente nel d' avanti, dove due soggetti appoggiano le braccia su le spalle de' susseguenti con tale dimestichezza, che non si soffrirebbe nemmeno ne' nostri collegiali.

Ma qual è l' effetto di tutta questa sì bella composizione negli spettatori? Eglino, i più intelligenti, si divertono (coll' aiuto però di qualche carta) a Pitagora, ad Archimede, contemporanei: a Diogene, a Platone, ad Euclide, cioè a Bramante d' Urbino. Questi fa non so che dimostrazione geometrica ad un gruppo di ragazzi; uno di pronto ingegno la ripete al vicino, un altro stenta, ma mostra

capacità di comprenderla, e quell' altro confessa la sua balordaggine. Oh che portento! *Haec decies repetita placebit*, anche vedendola dieci volte al giorno. E molto più quando si sa che colui è un Gonzaga, questi un duca d' Urbino, quegli un Bembo, quest' altro Raffaello stesso ec., i quali tutti stanno meglio ne' portici della Grecia che tante bestie nelle costellazioni celesti.

Gli anacronismi, i paracronismi, e tutti gli errori contro il costume non imbruttiscono immediatamente la pittura, ma feriscono l' intendimento, l' opera s' inlanguidisce, e non produce il suo maggior effetto.

E qual effetto dalla scuola d' Atene? Se un pittor filosofo volesse rappresentare la filosofia d' Inghilterra, non si contenterebbe soltanto effigiarvi il Bacone, il Bayle, il Locke, il Newton il Priestly, il Francklin ec. ma caratterizzerebbe ciascuno di questi valentuomini con quelle cose, per le quali ciascuno si è reso insigne. Il ritratto di Newton è poca cosa. Ma un Newton solo può fare un gran quadro co' suoi principii matematici, coll' attrazione, colle flussioni, coll' ottica, colla cronologia, e fin anche con quell' Apocalissi, con cui egli volle chiedere scusa al mondo d' averlo illuminato.

Come delle scienze, e d' ogni scienza e d' ogni valentuomo, così degli avvenimenti civili, e degli eroi benefattori, e de' personaggi benemeriti si possono fare quadri che dilettino

la vista, e istruiscano la mente, e muovano il cuore alla gloria. Dovrebbero anzi non farsi altrimenti; e questo dovrebbe rendere insipide le pitture finora fatte.

Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa ci dicono di buono? Niente. Dunque vadano in uno zibaldone di varie bellezze da poter servire per qualche buon argomento.

Considerandole frattanto per la sola bellezza, Raffaello è incontrastabilmente il più egregio di tutti nell' espressione. Nel colorito però, e nel chiaroscuro resta inferiore a Tiziano e a Corregio. Il migliore suo colorito a fresco è nella teologia e nella messa; in questa egli ha pareggiato il Tiziano: quel Papa vi fa veramente da Papa, e quell' altra gente è nella debita stupefazione. La scuola d' Atene ha qualche confusione di colorito. Nell' Eliodoro il pennello ha più forza, ma non delicatezza. Nell' incendio di Borgo ei non pensò al colorito per disegnare alla Buonarrotesca. Egli colorì assai bene ad olio; ma colorì poco, lasciando fare a Giulio Romano, di un gusto freddo, duro, e timido, benchè liscio e finito. Raffaello non ebbe ad olio quella pratica come a fresco, in cui è tra' migliori coloristi; ma questo genere di pittura è imperfetto. Ei non fu vario nelle varie carnagioni, e le sue donne sono tinte grigie e grossolanamente.

Il Vasari trova il disegno di Raffaello men eccellente di quello di Michelangelo. Dunque il Vasari non sapeva vedere, forse per trasporto pel suo Michelangelo e per la sua patria. Patriotismo e amore mal inteso lodare sul falso! così si perpetuano gli errori in una nazione. È anzi patriotismo, amicizia, carità rilevare i difetti per emendarli, e per introdurre il lodevole. Il disegno di Raffaello è mirabile risguardo alle proporzioni, alle mosse e all' espressione, grazioso, elegante, corretto, nobile, semplice. Ma riguardo alle forme egli copiò il bello individuale come lo trovò, nè in ciò conobbe la bella natura; specialmente ne' putti, nelle donne, nelle deità si abusò de' contorni convessi, e diede nel grossolano: per evitare questo inconveniente diede talvolta nell' aspro: fu mirabile nelle teste degli uomini attempati, de' filosofi, degli apostoli ec. Il suo disegno, nelle sue più belle opere, è inferiore a quello degli antichi, de' quali forse ei non vide o non istudiò le migliori opere fra quelle che ci sono rimaste.

Mengs ha saputo riunire il meglio di Raffaello, di Correggio, di Tiziano, e degli antichi. È desiderabile l' università e la permanenza di questo bello, unito al buono. In aspettazione di questo meglio, chi frattanto non può godere gli originali de' suddetti valentuomini, amerà più le lor copie che gli altrui capi d' opera.

III.

ARCHITETTURA.

Fra tutte le arti quella che nelle sue produzioni si presenta più spesso e più voluminosamente agli sguardi d' ognuno, è l' arte di fabbricare, cui si è dato il nome di architettura; parolone pomposo significante *Scienza regina e direttrice di tutte le altre*. Io non so qual dominio questa regina eserciti sull' orologiaro, sul sarto, e molto meno sull' oratore, e sul poeta. Ella entra nelle belle arti per quella sua parte che è relativa alla bellezza. Per quello poi che spetta al suo meccanismo, ella rileva tutto dalla fisica, e chi dice fisica, dice matematiche, chimica, storia naturale ec.

Ma se l' architettura civile vuole per la sua bellezza essere ammessa tra le belle arti d' imitazione bisogna che provi anch' ella, al pari delle altre, la sua provenienza da qualche modello naturale, ch' ella si proponga d' imitare con abbellirlo.

Spelonche, antri, grotte, caverne, boschi sono le fabbriche che la madre natura presenta all' uomo suo figliuolo prediletto. Egli le accettò, e le rigettò quando potè ad imitazione di quelle costruirsi qualche capanna (1). Questo

(1) La capanna è all' archittetura quello che il parlare

è il modello che l' architettura, per aver l' onore d' essere tra le belle arti, esibisce, e si propone d' imitare colla condizione di sempre più ingentilirlo. Niente importa che il suo modello sia uscito immediatamente dalla natura, o dalla industria umana; industria sì rozza che appena può dirsi industria. Importa bensì il vedere, se dal rustico esemplare della capanna si possa dedurre un buon sistema d' imitazione per la bellezza dell' architettura, e quindi regole costanti per l' arte di formare e di vedere il bello degli edifici.

Le colonne sono ad imitazione de' tronchi verticali, primi sostegni della capanna. Possono elleno avere al disotto una base e somiglianza di alcuni pezzi di legno o di pietra, affinchè il palo non si avvalli in terra. È chiaro che questi pezzi si andranno slargando a misura che più si avvicinano al suolo; la solidità così richiede. Possono però essere senza base, qualora il terreno sia ben fermo; e tale si suppone un basamento alto, su cui elle si piantano. Che cosa sono dunque i piedestalli?

I fusti delle colonne possono essere ruvidi, come la superfice corticciosa degli alberi; mà

è all' eloquenza. Si potrebbero proporre per modello le caverne, le spelonche stesse; ma lasciando queste ai naturalisti sarà più comodo agli architetti esaminar le capanne, che sono tuttavia sì frequenti anche nelle più culte contrade d' Europa.

non sarebbero belli, e l' arte ha da abbellire. Più passabili scanalati, come strisciati dallo scolo delle acque. Via anche a spire, e ricinti di fogliami come avviticchiati da piante parassite. Sempre dritti però: sono allora più sostegni, e si assottiglieranno in su a misura che più si slungano: dunque non saranno panzuti, nè gravidi. E quelle colonne della confessione vaticana che razza di sostegni sono?

Il fusto termina in cima in un capitello composto di più pezzi di tavole, che si andranno slargando in su per meglio ricevere l' architrave, che orizzontalmente gli si spiana sopra. I fogliami, gli steli, i caulicoli, le volute, i fiori non sono che rami lasciati al tronco verticale, i quali rami compressi dal soprapposto peso si sono ravvolti graziosamente in varie forme.

Il *fregio* rappresenta la disposizione de' travicelli che si soprappongono all' architrave per sostenere la copertura, o sia il tetto. Le teste di essi travicelli sono i *triglifi* scanalati dalle gocce pendenti, e gl' intervalli le *metope*. Ma non è necessario che il fregio sia così distinto: può anche essere coperto da una intavolatura liscia, o variamente ornata secondo le qualità delle fabbriche.

Lo sporto del tetto che difende tutta la facciata dalla pioggia, forma la cornice.

Se la costruzione è quadrangolare, il tetto verrà di qua e di là pendente, e per conseguenza

avrà d' avanti e da dietro ciò che si chiama *frontespizio* . Ma se ella è curvilinea , non può aver frontespizio di niuna fatta in alcuna parte .

Gli ordini architettonici, che sono un complesso di colonna e di cornicione, sono i principali ornamenti dell' architettura, e i principali sostegni della fabbrica. Non possono essere che di tre spezie. 1. sodo o sia *dorico*, 2. delicato o *corintio*, 3. medio o sia *ionico*, per la semplice ragione che tre e non più sono le principali maniere di fabbricare. Questi ordini con tutte le loro pertinenze di porte, di finestre, di scale, di portici, di ringhiere ec. provengono dalla primitiva costruzione di legno formata dagli uomini per loro ricovero. Pare dunque evidente, che la capanna sia il modello dell' architettura, e che avendo questa documentato un legittimo titolo d' imitazione, debba per giustizia essere ammessa tra le belle arti. Dunque al pari di tutte le altre ella è soggetta alle seguenti tre leggi fondamentali.

I. Alla simmetria, la quale è un grato rapporto delle parti fra loro e col tutto, e fa, come si è detto, il complesso delle proporzioni.

II. All' euritmia, ch' è l' uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall' altro, e similmente disposte, affinchè tutto renda un' apparenza facile e bella.

Alla euritmia e alla simmetria si riferiscono l' unità, la varietà, l' ordine, la semplicità, i contrasti, la progressione dal più semplice al più ornato.

III. Alla convenienza, che fa un giusto uso della simmetria e della euritmia, e di quella confacente relazione tra l' edificio e il suo destino, regolando così secondo le varie circostanze la mole, la forma, la sontuosità, la magnificenza, la mediocrità, la semplicità.

Ma poichè l' architettura è fondata sul necessario, siegue chiaramente:

I. Che tutto il suo bello prenda il carattere della necessità stessa: tutto vi deve comparir necessario.

II. Che gli ornati hanno da derivare dalla natura stessa dell' edifizio, e risultare dal suo bisogno. Niente ha perciò da vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia parte integrante della fabbrica stessa.

III. Quanto è in rappresentazione dev' essere in funzione.

IV. Non si ha mai da far cosa, di cui non si possano rendere buone ragioni.

V. Ragioni evidenti, perchè l' evidenza è il principal ingrediente del bello. E l' architettura non può avere altra bellezza che quella che nasce dal necessario: il necessario è facile ed evidente, nè mostra artifizio, nè voglia stentata d' ornare.

A questi principii certi, costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione e dall'essenza dell'architettura, ha da rimontar sempre chi vuol saper vedere le fabbriche. Egli domanderà ad ogni pezzo: chi sei tu? Che fai qua? Come adempisci al tuo dovere? Contribuisci tu niente alla comodità, alla solidità? Soddisfi tu meglio d'un altro che potrebbe essere in tua vece? Architettori di piedestalli, di pilastri, di frontespizii, di cartocci, di mascheroni ec. il vostro partito men cattivo è il silenzio, e il migliore è il fare a rovescio di quello che fate.

Chi ha a cuore questi principii, cioè la ragione, non si lascia imporre dall' autorità, nè dalla celebrità, nè dalla corrente della consuetudine. Ei distinguerà nondimeno due classi di regole.

I. Alcune d'una necessità indispensabile in qualunque fabbrica, e in ciascun membro, sotto pena d'un biasimo eterno. Tali sono i posa in falso, il pieno sul voto, i frontespizi informi e fuori di sito, la compenetrazione de' pilastri, il bastardismo degli ordini, gli ordini diversi in uno stesso piano, o a salti, come sul più sodo il più delicato, omesso il medio, o il più grave sul più leggero. Errori gravissimi.

Queste sono regole *necessarie* derivanti da' suddetti principii, e dalla necessità del comodo e della fortezza, le quali proprierà debbonsi

trovare in ogni fabbrica non solo realmente, ma anche in apparenza.

II. Altre regole non sono che *accidentali*, cioè utili o piacevoli in alcune occasioni, e si possono adoperare ad arbitrio, o relativamente alle circostanze. I rapporti delle dimensioni negli ordini non sono così precisi da non ammettere variazione. E qual necessità, per esempio, che la colonna ionica abbia da essere appuntino di nove diametri? E perchè le metope hanno da essere perfettamente quadrate? Pedanterie, buone soltanto per le teste servili, che non sanno altro che il loro Vignola. Ma gl' ingegni svelti si ridono di tali lacci, non restringono il bello in un punto, lo fanno anzi spaziare entro una tal quale circonferenza. Sanno fare uso di questa libertà secondo le varie circostanze, e tendono e giungono al bello per più strade: attenti solo a que' principii invariabili, alle regole *necessarie*, la trasgressione delle quali produce spropositi che offendono sempre la vista guidata dalla ragione.

Una giustezza di colpo d' occhio decide delle regole *accidentali* da omettersi o da modificarsi secondo le circostanze diverse non solo ne' rapporti delle dimensioni, ma anche nella scelta degli ornati, nella quantità e qualità delle forme. V' è ragione da non applicare il fregio dorico all' ordine corintio? Sì: verrebbe la delicatezza di questo offesa da que'

robusti ornati. Ma qual ragione che il corintio abbia da aver due o tre ranghi di foglie, di quella specie, e in quella maniera? La varietà delle circostanze ne determinerà diverse scelte.

Si potrebbe anche legittimare il gotico, non già nel suo tritume d' ornati, ma nella delicatezza de' suoi sostegni, e nell' arditezza de' suoi tagli e delle sue forme. Egli può benissimo dedursi dal modello naturale della capanna; e in alcune occasioni, specialmente ne' templi, anderebbe forse bene. Ma non basta che una produzione sia ben dedotta dal suo modello: dev' esser bella, e scelta fra le più belle. Questa è una regola generale in tutte le belle arti; e nell' architettura dee sempre accordarsi colla maggiore comodità e fortezza.

A misura che spariscono gli errori, le fabbriche compariscono belle; perchè anche la bellezza architettonica consiste nella perfezione, cioè nella privazione d' ogni eccesso e d' ogni difetto relativamente al destino particolare di ciascun edificio, il quale ha sempre da esprimer chiaramente il suo fine. Onde non so concepire quello che volgarmente si dice, che un oggetto, e specialmente d' architettura, che sia senza errori, possa anche essere senza bellezze.

L' applicazione delle regole *necessarie* e delle *accidentali* si raggira su due principali oggetti, 1. Su l' ordinazione principale dell' edificio, cioè su la sua forma, e su la

distribuzione de' suoi diversi membri. 2. Su la decorazione del tutto e delle parti sì all' esteriore che all' interno. Tutte queste regole non tendono che a costruire un edificio bello riguardo al suo uso, combinando sempre il bello al comodo e al solido.

Dacchè ad un architetto si è indicato il destino preciso di una qualche fabbrica rimarchevole, spetta a lui il crearla nel miglior modo possibile. Il suo buon giudizio gli farà distinguere quello che in ciascun caso conviene ai tempi, alle circostanze, alle persone, all' eleganza, alla magnificenza, alla maestà, e sempre relativamente alle adiacenze, ed agli accessorii, superando tutti gli ostacoli con felici intenzioni secondo la natura de' siti, e variando sempre, e traendosi d' impaccio dove bisogni diversi si trovano in opposizione. Spetta a lui il trovare l' estensione dell' edificio (se ha libertà), il numero delle parti principali, e dare a ciascuna la grandezza più conveniente per l' uso cui ha da servire. Distribuirà indi i pezzi principali, riunendoli in un tutto, e in maniera che ciascun pezzo abbia il sito più idoneo: e nello stesso tempo il tutto presenti al di fuori e al di dentro una costruzione bella, comoda, forte, e corrispondente al suo genere e al suo fine. Niuna parte benchè minima, ha mai da discrepare dal suo scopo, niuna ha da predominare in pregiudizio di un' altra: niente mai di eccesso, nè di difetto.

Allora l'edificio manifesterà l'intelligenza dell'artista: allora sarà bello dal dettaglio al tutto, e tanto più bello, se nel tutto e nelle parti mostrerà prontamente e con distinzione un accordo facile, e un legame, che fissi gradevolmente le sguardo, ed ecciti diversi generi di sentimenti, ammirazione, rispetto, gioia, sorpresa.

Qual finezza di gusto, e qual energia d'ingegno non si richiede a quest'effetto! Lo stesso fuoco che accese Omero e Raffaello, accende Palladio e ogni architetto che aspiri alla gloria, col sempre più promuovere quest'arte, ch'è la base di tutte le altre, e la prima ad annunciare la bellezza de' paesi; e chi dice bellezza dice perfezione, scelta, intelligenza.

Subito che un popolo esce dalla sua prima barbarie, ed ha il tempo di riflettere, e di acquistare qualche cognizione d'ordine, di comodità, di convenienza; i suoi primi sforzi si dirigono naturalmente verso l'architettura. La sua origine, come istinto, monta alla più remota antichità; ma prima di giungere ad arte corredata di principii certi ha avuto bisogno di gran tempo, meno però dell'agraria, ch'è la prima di tutte, e che appena adesso è ridotta ad arte. Ella è però posteriore alla scultura, la quale ha nella natura un modello bene spiccato e palpabile. Laddove l'architettura lo ha da ricercare più colla ragione che cogli occhi, e ritrovatolo una volta non è

difficile a smarrirlo. Dal necessario ella è passata al comodo, dal comodo al bello, al sontuoso: e volendo sempre più raffinarsi con tante nuove bellezze, dà anche in bizzarrie e in capricci, non sapendo più quel che si fa.

Io non so che cosa fosse l' architettura sotto Pericle e sotto Alessandro; non posso vedere gli edificii d' Ictino, di Calicrate, di Mnesicle, di Filostrato, di Dinocrate ec.: le ruine di Grecia non sono che ruine. Veggio qualche cosa dell' aureo secolo di Augusto; molto più veggio le produzioni de' secoli sì decantati de' Medici, e de' Luigi, e mi avveggo che nè Vitruvio, nè Raffaello, nè Palladio sono giunti alla perfezione, e per conseguenza sono superabili. Allegramente: vediamoli.

Panteon.

Quel portico tutto che affumicato da' secoli, roso negli ornati, e spogliato superiormente d' ogni sua sontuosità, slarga il cuore: è la semplicità stessa. Alquante colonne, e un frontespizio formano la gran mole: la vista vi si spazia con diletto nella giustezza de' rapporti, e nella commodità del passeggio cui è destinato. Maestoso portico! e più maestoso se le colonne fossero senza plinti, e colle basi più semplici. Forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità, tutto il bello vi è riunito. Portici Vaticani, Laterani, Liberiani, Sestoriani, e

quanti altri siete in Roma nelle basiliche e nelle non basiliche, perchè non siete sì grandiosi e sì belli, malgrado tanti sforzi di ricchezza e d' artifizio? Lo sforzo non è forza, la profuzione non è ricchezza, quando loro non presiede l' intelligenza, la quale ha da far spiccare la facilità; e in architettura, si replichi pure, tutto ha da nascere dal necessario, e sempre con naturalezza e senza stento.

Qui le colonne, benchè realmente delle più gigantesche, compariscono d' una giusta grandezza. Le enormi del Vaticano sono sempre enormemente colossali. Nel Panteon elle sono come debbono essere sempre tutte le colonne, in vera funzione: prova a levarne una sola, subito è tutto ruina. Levale tutte da quasi tutti gli edificii moderni, e non leverai che superfluità e imbarazzi senza che la fabbrica soffra altro che in qualche superfluità stravagante. Parlo delle colonne isolate. Le addossate, le annicchiate, le conficcate, le sepolte, e i pilastri sono come gli dei d' Epicuro. L' architettura moderna avrà in Roma quasi diecimila di sì fatte colonne. Che abuso di ricchezza!

Se ad esso portico in vece di discendere, e in vece d' essere sepolto come ora è, si ascendesse e fosse in elevazione bello e isolato com' era, qual altro spicco non farebbe? Alla maestà unirebbe l' eleganza.

Ma questo portico non è che l' accessorio

d' un tempio rotondo. È aggiunto, e l' aggiunta non lega bene col corpo principale. Ad un corpo rotondo fa bene quell' accessorio quadrangolare? Non è qui il caso della varietà piacevole. Pare che interrompa, o tagli, o che faccia desiderare la continuazione intorno. L' unità richiederebbe che anco il portico andasse circolarmente. Ecco là il tempietto di Bramante: ha unità, varietà, simmetria, euritmia, eleganza; avrebbe anche maestà, se fosse il Panteon; ha i suoi nei: sappili vedere.

Nell' interno del Panteon ammira la grandiosità del tutto, e di quelle colonne distribuite con tanto senno. Ma se alzi gli occhi, vedrai una cupola sì magnifica, che t' impiccolisce subito quelle colonne poco fa sì grandi. Questa sproporzione nasce probabilmente da un preteso abbellimento moderno, per cui si sono cancellati nell' antico que' pilastri, i quali benchè pesanti in falso, doveano però togliere questa odiosità. Odiosi sono anche que' due arconi d' ingresso e di faccia, i quali oltre al comparire bruttamente supini, come accade a tutti gli archi nelle forme circolari, qui di più tagliano l' antico. Senza que' tabernacoli con quelle colonnette sostenenti inutili frontespizi, pare che l' aia starebbe meglio. Ma chi ha recato più guasto a questo edificio: la soldatesca barbara, e il tempo, o gli architetti romaneschi?

Colosseo.

Uniformità in ogni piano, e varietà nel tutto; semplicità, buon legame, buone proporzioni. Le colonne non vi fanno tutto lo spicco, perchè vi fanno poca funzione; assai meno ve ne fanno que' magri pilastri, che ripetono la stessa decorazione ch' è loro immediatamente di sotto. Gran massa imponente! Più lo sarebbe se non fosse che a tre ordini; e più ancora, se a due.

S. Paolo.

Ammiravi l' effetto veramente ammirabile de' grandiosi peristilii, e passa avanti.

Cancelleria.

Mole grande, ben ripartita, e mal decorata di pilastri secchi e inutili: grandioso è anche il cortile per le colonne isolate, e barbaramente archeggiate.

Farnese.

Massa terribile in buoni rapporti e senza grazia. Gli ornamenti delle finestre non sono bene scelti, nè ben disposti, e troppo ornato è il cornicione. Bello è il vestibolo per le colonne isolate: troppo massicci e troppo soffocati

gli ordini del cortile, che si possono radere impunemente. Dunque con tutti i suoi ornati il Farnese è inferiore alla Cancelleria.

Campidoglio.

Tutti e tre insieme questi palazzini colle loro pertinenze di piazza, di sculture, di balaustri, di cordonate, di fontane, e di colle capitolino, formano non so che di gaio. Ne' laterali manca l' unità: colonne ioniche e pilastri corintii inutili in dissonanza; finestre mal decorate. Dunque peggio del Farnese.

S. Pietro.

Ecco la reverenda fabbrica, la più grande e la più ricca dell' universo. Che ingegno slanciare nell' aria il Panteon, e farne una cupola con cupolino, con cupolette, con cupolucce! Tutto ciò è stupendo. E stupendo è tutto l' esteriore mastino e tagliato in tante parti; e più stupenda la pianta di difficile comprensione, con navette che hanno un meschino rapporto colla navata; stupendi gli ordini insignificanti in quegli enormi massicci, e stupendissimi gli altri ornati triti e profusi senza discrezione. Dunque S. Paolo è più architettonico di S. Pietro. Dunque al tempo di Costantino, allora quando l' architettura era spenta, se ne sapeva di più che nel secolo della tanto trombeggiata

risurrezione di tutto il bello e di tutto il buono sotto i Giulii e i Leoni, per mezzo di quel Michelangelo triplicemente divino.

Immensa è la piazza, e frattanto dov' è il punto di vista per la facciata che sia in armonia con tutta la cupola?

S. andrea della Valle.

Facciata grande e ricca. Dunque bella, seguita a dire l' intelligentissimo volgo. Dunque una ricca mummia sarà bella. Pure ognun vede che un brutto oggetto quanto più s' ingrandisce e si arricchisse, più s' imbrutta. Qual è il punto di veduta per godere la cupola campeggiare su la facciata? Perchè essa facciata è a due piani, se l' interno è uno? È dunque una facciata menzognera: non è sola. Peggio con que' tanti imbrogli di pilastri, di piedestalli, di colonne, tutte inconcludentemente. Il peggiore strapazzo è di frontespizii e di cornici con tanti tagli, frastagli, angoli e risalti. La stessa insignificanza e controsignificanza de' pretesi ornamenti è nell' interno, dove in fondo è quell' inutile cupolone, che dovrebbe essere nel mezzo. Dunque peggio che mai.

Dunque di peggio in peggio anche in architettura, in cui da un secolo e mezzo in qua si veggono da per tutto messe in opera le stesse stravaganze coll' aggiunta di ondulazioni, d' incassature, di proietti, d' oggetti sopra

proietti entro incavi di mistilinee e di acutangoli. Chiudi gli occhi a tanti inarchitettonici mostri, niuno per difetto, ma tutti per eccesso, e per disposizione e configurazione di parti. Se fossero cose meramente insignificanti, male; varrebbero un niente; il controsignificante è meno del niente, cioè un male positivo in ragione della sua controsignificanza.

Questa rassegna delle cose più rimarchevoli di Roma fa malinconia. Eppure Roma si decanta la reggia delle belle arti. Lo è per confronto, o per pregiudizio?

Se gli artisti fossero obbligati a fare descrizioni ragionate delle loro opere, o farebbero opere ragionevoli, o non farebbero nè le une nè le altre. A Tebe chi faceva un cattivo quadro era punito: bisogna che quegli stupidi Tebani sapessero vedere assai bene; nè avranno premiato un architetto che vi avesse fatta una fabbrica insensata da svergognare in perpetuo una nazione intera. Impareremo a vedere anche noi, e godremo: godremo più di quello che taluno può immaginarsi, poichè le belle arti ben intese, ben regolate, e ben dirette hanno una grande influenza al bene del popolo, dipendendo tutto dallo stesso unico principio, dalla ragione ben coltivata; ella fa il buon governo, illumina colle buone scienze, istruisce e diletta colle belle arti, fa la felicità pubblica e privata.

IV.

INCISIONE.

Mestiere antichissimo: se ne veggono le insulsaggini negli obelischi egizii, lavori di tempo immemorabile. Si migliorò, s'impiccolì fino a incidere sassolini per imbarazzar le dita, il collo, gli orecchi. Gemme pregiatissime, nelle quali si crede vedere il più bello del disegno greco, che non v' è, nè vi può essere, perchè non vi sono delineate che le parti più facili praticamente per maniera e per mestiere.

Ebbero gli antichi una gran voglia d' incidere; incisero in bronzo, in marmo, in pietre, e non si avvidero mai d' incidere più facilmente e più utilmente per istampare. Quella incisione, che noi chiamiamo stampa, di tanta utilità per generalizzare speditamente e in perpetuo le cose interessanti e piacevoli, fu totalmente ignota agli antichi. Peccato! Gli stimeremmo, non so se di più o di meno, se ci avessero saputo trasmettere le loro carte geografiche, e i disegni delle loro macchine, dei loro monumenti, e de' fatti loro più notabili. La vista è la strada più breve per comprendere. Non si accorsero nè delle stampe, nè della stamperia.

Noi, noi altri moderni, che ci accorgiamo di tutto, come abbiamo inventata la stamperia, abbiamo inventate le stampe; tutta opera

nostra è questa doppia invenzione. Che poi ci sieno state entrambe portate dal caso, poco importa; e meno importa se l'orefice toscano Mastro Finiguerra, o mastro Andrea da Murano, o il pastore Francesco di Munster sia stato l'inventore o lo scuopritore dell'incisione per le stampe.

Importa bensì conoscerne la prestanza, e promoverla in ragione del suo merito. Il merito è grande: ella trasmette colla maggiore facilità abbondantemente da per tutto ed ai posteri una raccolta d'invenzioni, di forme, e di mezzi per perpetuare e migliorare le scienze e le arti, le quali hanno ricevuto per questo aiuto servizii consimili a quelli della stamperia: il che ci dà un vantaggio reale su gli antichi.

Ma per quanto l'incisione sia utile, ella non entra nelle belle arti del disegno, che pel solo disegno; in tutto il resto ella non è che meccanica. Una stampa è ad un quadro, quel che l'immagine d'un morto è ad un vivente pieno d'azione e di brio.

Ella si riduce a fissare prima con linee il contorno degli oggetti, e poi l'effetto che su di essi oggetti producono i lumi e le ombre. Il bianco non è impiegato che negativamente, essendo quello stesso della carta, il quale si lascia intatto per fare le veci di lumi. Questo lume colpisce più o meno la superficie in ragione della distanza del punto donde viene e si sparge. Perciò le superficie le più illuminate

sono indicate su le stampe dal bianco puro: le men luminose vengono debolmente adombrate da alcuni tratti leggeri i quali si fanno più neri, più pressati, o raddoppiati a misura che l'oggetto ha da comparire più oscuro. Ecco il chiaroscùro, il quale unito alla giustezza delle forme costituisce il principal pregio delle stampe.

Benchè questi due non colori non dieno quel brillante che la pittura trae dalla varietà del colorito, l'arte tuttavia, migliorando sempre, ha fatti degli sforzi felici per superar quest' ostacolo che pareva insormontabile. Gl' incisori Wischer, Masson, Nanteuille impiegati e diretti dal Rubens e dal Wandeyck si sono in ciò distinti, non già col procurare a ciascun oggetto il color locale, ma giunsero con vari tratti a far discernere le sostanze diverse de' differenti corpi. Le carni rappresentate nelle loro opere danno idea della pelle, de' pori e di quella lanugine di cui è coperta l'epidermide. Hanno saputo distinguere le qualità de' panni, non solo la seta dalla lana, ma le varie specie della stessa seta. Le acque vi scorrono trasparenti: il cielo è leggiero.

L'incisione dunque si può definire una traduzione dell'opera che si vuole speditamente moltiplicare per via delle stampe. Bisogna perciò che il traduttore incisore colga il vero spirito e tutte le particolarità caratteristiche dell'opera ch'ei vuole esporre tradotta. Egli ha

dunque da intendere la materia dell' originale, e la mente dell' autore, vale a dire tutte le parti della pittura, ed inoltre il carattere particolare dell' artista, e più particolarmente della tale opera ch' ei vuole incidere. Ma questo non è affare nostro. Noi abbiamo da saper vedere le stampe, le quali per esser buone hanno bisogno de' tre requisiti seguenti.

I. Argomento scelto e de' più egregi. E perchè l' incisione ha d' abbiettarsi in cose dozzinali?

II. Giustezza di forme secondo l' originale. Diremo che l' incisione è infedele se l' incisore vi ha aggiunto del suo; o ha trascurate delle grazie, e delle cose essenziali. Fedeltà.

Se poi l' incisione non è copia, va esaminata come un disegno originale.

III. Diversità d' intagli, necessari non solo nelle opere di diverso genere, ma anche in una stessa, fosse anche d' una sola figura e nuda, la quale ha tante diversità nella testa, nel petto, nelle mani, e ciascun membro esige un tocco differente, molto più differente ne' panneggiamenti, ne' mobili, nel campo, nelle figure diverse: le carnagioni di uno non sono quelle d' un altro, fossero anche gemelli. Si ha da vedere in somma la vivezza dell' espressione e nel tutto e nelle parti per mezzo d' un fino e vario tratteggiamento. Ma è raro l' esser eccellente anche in una cosa delle più comuni; per l' eccellenza tutto è illimitato.

Alberto Durer non può dilettare per difetto d'eleganza nel disegno e nella esecuzione.

Marc'Antonio Raimondi, che seppe la pittura, tradusse ben Raffaello, ma non con leggiadria di bulino.

Il Caracci, Guido, ed il Parmegiano, incidevano a meraviglia: disegnavano sul rame, ma non vi tratteggiavano con finezza.

Il Rembrand, benchè scorretto, fu più ingegnoso, e il suo Cristo che risana gli ammalati fu chiamato il *Cento Fiorini*.

L'Edelinck è stato il primo a dare stampe veramente pittoresche per la bella diversificazione e disposizione di tagli secondo la varia natura de' soggetti, per la pastosità di bulino, per la gradazione di tinte, per l'accordo e per l'espressione de' colori locali, chiari, cupi, dolci, forti, d'ogni fatta. Il Drevet, l'Audran, il Masson, il Maillant sono andati sulle di lui tracce, e tanti insigni viventi vanno anche oltre si ha da andar oltre.

Fin quasi dal principio di questa invenzione s'incominciò a incidere chiaroscuro sul legno, per dare ad una stampa più colori col mezzo di più tavole. Ugo da Carpi lavorò in questo genere nel 1504, e indi Luca da Leyden, il Goltz ec. Il celebre Blomaert diede anche in questo genere nello stesso tempo stampe impresse con tre tavole rappresentanti disegni a nero fumo. Ma questa pratica fu poi rigettata, perchè in piccolo non riusciva. È un

gran male il rigettare, e si rigetta spesso se una cosa subito non riesce bene. E qual cosa può aver principj belli? Bisogna insistere, e insistendo si migliora. È finalmente risorta, e il Bonnet ha fatto stampe di disegni acquarellati, il Blon ne ha fatti a più colori, e parecchi francesi, inglesi, olandesi hanno gareggiato per migliorarla: lo merita. Invenzione quanto bella, altrettanto importante: ella rappresenta la natura in tutte le sue produzioni, e ce ne istruisce meglio per gli occhi. È stata recentemente simplificata ed abbellita da Gio. Giacomo Bylaert pittore e incisore a Leyden.

E chi può limitare il progresso all'intendimento umano? Il più difficile è il mettere un giusto prezzo alle cose: questo è quello che fa andare avanti. Ma per metterlo bene bisogna sentir bene l'importanza della cosa. Sentirla bene non è andare per vanità ad occhi chiusi dietro a pregiudizi, ma far uso della sua propria ragione.

Un poco che si ragionasse, addio arazzi, e più addio ai musaici. Gli antichi si servivano de' musaici per i piedi per pavimenti in vece di mattoni. Noi ce ne abusiamo in quadri, e s. Pietro se ne pavoneggia, senza volersi accorgere che non ha in quelli che copiacce di copie. Sono però della maggior durata possibile. Tanto peggio, il cattivo sia della più breve effimerezza possibile. Ma come pepetuare i Raffaelli? Con altri Raffaelli. Se quanto si

spende per un mosaico Vaticano si offerisse in premio a chi supera Raffaello, e di là a dieci anni si desse un altro consimil premio a chi sorpassasse il vincitore di Raffaello, celebrando di questi decennali in ogni città illustre, dove si giungerebbe in capo ad un secolo? E quali sarebbero i giudici? Ognun lo sa: chiunque saprebbe vedere. Ma non si sa che quanto si è imparato e s'impara, si è imparato e s'impara a misura che si è osservato e si osserva, e si osserva a misura del bisogno che si ha di osservare. Chi sente il bisogno d'istruirsi col diletto della vista, osserverà, imparerà, e saprà vedere e giudicare le produzioni delle belle arti del disegno. Ma ricordiamoci sempre che noi non sappiamo che quello che abbiamo imparato.

ROMA

DELLE

BELLE ARTI

DEL

DISEGNO

PREFAZIONE

Roma, la CITTÀ ETERNA, deve la sua celebrità più bella alle Belle Arti del Disegno. Attrae perciò ella da tutta l' Europa ogni specie di spettatori a mirarne le produzioni. Taluni le osservano. Le osservin pure. Ma per osservarle con diletto e con profitto vi vuole qualche metodo. Il migliore è quello stesso, con cui elleno si presentano allo sguardo. Quindi si sono esposte in questo libro le più rimarchevoli opere primieramente dell' architettura, poi della scultura, indi della pittura, e finalmente della incisione, come esistono attualmente in Roma.

Per maggior utilità si è mantenuto l' ordine cronologico, affinchè si possa in ciascun genere far de' confronti giovevoli. E per maggior utilità ancora si è premesso a ciascuna delle

predette quattro Arti un compendio di PRINCIPII, i quali vogliono essere ben familiari a chiunque brama aver gusto.

È perciò questa operetta ben diversa da tante altre che hanno trattato lo stesso soggetto. Se mai ella incontrasse qualche approvazione, e se in ogni città se ne lavorasse una consimile, riunendo poi e fondendo in una tutte le particolari, si avrebbe finalmente una storia generale esatta delle Belle Arti del Disegno: storia istruttiva e dilettevole che tuttavia manca in tanta folla di libri.

Qui non si parlerà di ruderi insignificanti, che si riducono a nomi: nomi certo di cose grandi, ma nomi nudi che punto istruiscono. Questi si veggon su la carta topografica di Roma, e si eviteranno le spine dell' antiquaria.

PARTE PRIMA

DELL' ARCHITETTURA

PRINCIPII

DI ARCHITETTURA CIVILE

Gli uomini nelle loro fabbriche voglion sempre 1.° solidità, *spesso* 2.° comodità, *e bene spesso anche* 3.° diletto: *debbono anche voler sempre* 4.° salubrità. *Questi quattro oggetti dell' architettura civile, o sia dell' arte di fabbricare, si combinano diversamente secondo i diversi usi, ai quali le fabbriche sono destinate.*

Per difender le fabbriche dalla umidità della terra, e per metter a livello l'ineguaglianza del suolo, sono necessari que' massicci che diconsi basamenti. *Par che essi sostengan tutto l' edifizio. Dunque debbon essere di pietrami grandi ben connessi, non assai alti, nè interrotti, nè risaltati, nè adorni che di qualche fascia semplice.*

La fabbrica ha bisogno di sostegni: eccò le colonne: *sostegni belli qualora spicchi tutta la loro rotondità. Dunque colonne*

isolate e lisce. Dunque le tortuose, le spirali, le annicchiate, le conficcate, le compenetrate, le affettarellate in pilastri, non possono adoperarsi che dove si abbia espressamente a far pompa di contrasenso. Appena le scanalate sono soffribili. I ravvolgimenti di fogliami, benchè naturali, non vi si hanno da usare spesso: sono naturali, perchè naturalmente alcune pianterelle si avviticchiano intorno ai fusti degli alberi. E i fusti sono stati i primi sostegni delle primitive abitazioni, e lo sono tuttavia nelle capanne. Dalla forma de' medesimi fusti deriva quella delle colonne, allorchè queste si diminuiscono o si restremano bel bello da giù in su. Onde brutte le colonne panciute inventate da' moderni.

Se la colonna è sopra un basamento, qual bisogno ha di base? *E dove la base è necessaria, non sarà sempre necessario quel* plinto, *che sovente imbarazza.*

Che cosa sono dunque i piedestalli, *e le* mensole *sotto le colonne? Ripieghi meschini, che fanno comparir debole la costruzione. Ragion vuole che essa comparisca forte, ne ecciti mai apprensione di debolezza. Quindi niente ha da posar mai sì di leggieri che sembri traballare. Molto più odioso è* il posare in falso.

Che i Capitelli *slarghino gradatamente e che si inalzano, è per meglio ricever*

l'architrave che vi ha da spianar sopra. Anche i loro fogliami e le loro volute con quegli altri loro arnesi provengono direttamente dalla costruzione, cioè da que' fusti d'alberi, dove rimasti alcuni ramuscelli fronzuti, e pressi questi dal soprapposto carico, si sono ravvolti di qua di là in varie forme, ingentilite poi dalla industria. Se poi essi capitelli possano alterarsi in bestie, in mascheroni, e in altre immagini allusive, chiunque ha il senso comune dirà non potersi ciò fare che di rado e opportunamente.

L' Architrave *sopra i capitelli è un membro essenziale della fabbrica: è un trave maestro che ha da sostenere il tetto. Dunque non comporta molte distinzioni, nè frascherie, e molto meno risalti e tagli.*

Nel Fregio *posson comparire le teste de' travicelli,* Triglifi. *I loro intervalli,* Metope. *debbon essere uguali, e quadrati, perchè tale è la disposizione de' travicelli; e sono suscettibili di effigie alludenti alla natura della fabbrica, ma con sobrietà e con distinzione.*

La necessità del tetto ha prodotta la Cornice *co' suoi membri di cimasa, di gocciolatoio, e di dentelli dove convengono. Il suo sporto per difender la fabbrica dalla pioggia ha bisogno di sostegni, i quali sono o mensole, o modiglioni, o mutoli.*

Questa cornice dunque non può mai situarsi che in cima e all' esterno dell' edifizio. Nè mai il cornicione può soffrire interruzioni, salti, frastagli, incurvature, nè tanti spropositi di mascheroncini, di lioni versanti in acqua dal pendio de' tetti.

Anche il rapporto fra il diametro e l' altezza della colonna vien determinato dalla natura del sostegno conveniente al carattere degli edifizi.

Quindi i tre Ordini *dell' Architettura: il* Dorico *per gli edifizi di carattere robusto: il* Corintio *per quelli di un carattere delicato: l'* Ionico *per quelli d' un carattere medio. Nel* Dorico *il rapporto del diametro della colonna all' altezza è come* 1 *a* 8, *nell'* Ionico *come* 1 *a* 9, *e nel* Corintio *come* 1 *a* 10. *Il cornicione in ciascun ordine è il* $\frac{4}{1}$ *della sua altezza. La base è alta un semidiametro. Tali rapporti si sono generalmente fissati per la solidità e per la comodità, e anche perchè gradevoli alla vista. È ben chiaro però, che ciascuno di questi tre ordini è capace di alquanti gradi di alterazione in robustezza e in delicatezza secondo le varie circostanze delle fabbriche* (a).

(*a*) Quell' ordine che si vuol chiamare *toscano* non è che il dorico più semplice. Il *composito è* una modificazione del corintio: modificazione insulsa.

Chiaro è altresì che gli Intercolunnii *debbono essere relativi al carattere degli edifizi, e al loro uso.*

Nelle fabbriche quadrangolari il tetto inchina di qua e di là. Da tale inclinazione derivano i Frontespizi. *Essi posson variare nel rapporto della loro altezza secondo la varietà dei climi più o meno nevosi. Ma nelle fabbriche circolari qual* frontespizio? *È desso un prodotto della forma del tetto, e perciò non può essere che triangolare, nè può essere che il finale della fabbrica. Onde qualsisia facciata non nè può tollerare che un solo e in cima. E quanti altri si veggano altrove, e se ne veggono! sono contro la natura della costruzione. Peggio se rotti; peggio se nell' interno.*

La divisione de' piani in un edifizio produce le fasce *orizzontali nella sua facciata. I ripartimenti interni di essi piani posson esser indicati dalle fasce verticali.*

La stessa divisione de' piani dimostra che i sostegni o sieno le colonne non possono andare dal piantato dell' edifizio per tutte le divisioni fin in cima, ma che ciascun piano debba (se può) aver le sue colonne. E dove internamente non sono divisioni, come nelle chiese, perchè indicarle nelle loro facciate a più ordini? Facciate bugiarde.

Nelle facciate il rapporto della loro

altezza alla lor larghezza dipende dalla qualità degli edifizi. Negli archi trionfali, nelle porte di città, l'altezza può farsi uguale alla larghezza. Nelle case la larghezza può esser fin tripla dell'altezza. Ne' portici fin quintupla. Ma nelle cupole l'altezza deve esser maggiore della larghezza il duplo e anche il triplo: nelle piramidi e nelle torri dal quadruplo al nonuplo. Ognuno ne vede le ragioni dipendenti tutte dall'uso particolare delle fabbriche, e dalla facilità di vederle bene.

Anche i rapporti fra le parti d'una stessa facciata vengono regolati dalla solidità e dal comodo. Che i piani superiori sieno meno alti degli inferiori, lo richiede la solidità dell' edifizio, e lo richiede ancora il comodo, perchè nel primo piano s'introducon carri e masserizie voluminose: il secondo piano è il signorile, e l'ultimo il più ordinario.

Ma non basta che una facciata sia ben proporzionata nel tutto e nelle parti, come richiede il bisogno; convien altresì ch' ella sia mirata comodamente da qualche punto vantaggioso, il quale si chiama punto di veduta. *Onde ella esige davanti uno spazio sufficente da dove la si scuopra tutta con facilità. Perciò bisogna che i suoi rapporti generali e particolari sieno adattati alle diverse circostanze della sua situazione.*

Finalmente se la fabbrica non fa alcun risalto nè per fortezza nè per comodità, non si sa concepire come possa farlo ne' suoi membri. E pur troppo si veggono tali risalti irragionevoli e fastidiosi.

Le porte e le finestre dall' uso cui servono ricavano il loro rapporto dell' altezza dupla della larghezza. I loro stipiti *provengono dalla solidità. Onde cartocci, lumache, ghirlande, frontoni, e tanti altri strambotti che cosa vi fanno? La loro corrispondenza viene dalla comodità della distribuzione delle infilate de' lumi. E richiedendo la solidità che il pieno non sia sul vuoto, siegue che le finestre in una facciata sieno in linea retta.*

Stabilito il rapporto degli ordini, de' piani, delle porte, delle finestre ec. vien da se il rapporto delle altre parti, e del totale di qualsisia fabbrica. Questo è quel che si chiama simmetria. *Ella è il rapporto grato delle parti fra loro e col tutto, e fa il complesso delle proporzioni. Tutto ciò proviene dalla comodità. La comodità della visione determina le dimensioni d' un edifizio da un dato punto di veduta. Questa comodità unita ad altre comodità maggiori, e all' importanza di respirare un' aria salubre, determina i rapporti delle parti interne secondo l' uso cui sono destinate. Se un gabinetto non ha l' altezza almeno triplice della*

statura dell' uomo, l' uomo vi respirerà presto un' aria infetta. Onde il farsi le stanze alte quanto sono larghe o lunghe, deriva da comodo e da bisogno, e produce piacere all' occhio.

Dalla comodità nasce parimente quella euritmia, *che è la corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall' altro, e similmente disposte, affinchè tutto si scorga ad un colpo d' occhio senza stento. È ben evidente che l'euritmia non ha luogo, sarebbe anzi viziosa, dove gli oggetti non si scuoprono ad una occhiata, ma si han da trovare progressivamente: qui vuol essere varietà.*

Varietà, ordine, semplicità, unità, contrasto, progressione crescente di ornati, sono requisiti dell' architettura, e si deducon tutti dal comodo, o da una facilità di esistenza che l' uomo va sempre in ogni cosa cercando. La confusione gli dispiace: egli richiede ordine nelle sue cose. Ma nel tempo stesso egli le vuol varie, e talvolta sì opposte fra loro, che una faccia risaltare più l' altra. Nè però sì varie, che un complesso, il quale gli è tutto sotto gli occhi, non sia più uno, ma più. Egli lo vuol semplice e uno, per vederlo più distintamente.

Si può dare un principio più evidente di questo? E pure per tanti e tanti artisti è un affare il più oscuro del mondo.

Innamorati di certi loro ornamenti nè affollan tanti, che non se ne può distinguer più alcuno. E la calca maggiore è nell' esterno degli edifizi, senza avvedersi che si ama di passar sempre in meglio. Onde si avrebbe da osservare una progressione crescente dall' esterno all' interno.

Dal principio dell' unità *proviene che ciascun ordine debba conservare il suo proprio carattere, onde non potersi innestare le parti di un ordine in un altro. E determinato una volta il carattere d' un edifizio, per esempio* dorico, *non vi si hanno da intrecciare delicatezze* ioniche, *e molto meno leggiadrie* corintie. *E se mai qualche fabbrica può comportare più ordini, non li comporterà mai nello stesso piano, ma in piani diversi: e allora la solidità, esige che il delicato sia sopra il robusto, nè si passi agli estremi omesso il medio.*

L' uso ragionevole degli ordini, e delle altre parti dell' architettura adattate alla diversa qualità degli edifizi, costituisce quel che si chiama decoro, o convenienenza: *vale a dire quella ragione, la quale secondo l'uso speciale degli edifizi ne regola la mole, la forma, la magnificenza, la mediocrità, la robustezza, la gentilezza, la sontuosità, la semplicità; così che ciascun edifizio mostri subito il suo carattere, la sua fisonomia, per cui al primo sguardo si contradistingua subito da qualunque altro.*

Questi pochi principii ben compresi (niente di più facile) sono sufficenti per giudicare rettamente del merito delle fabbriche. Il loro gran merito nasce tutto dal vedervi osservata la convenienza, l'unità, la semplicità, l'euritmia, la simmetria, nel tutto insieme e nelle loro parti. Requisiti dipendenti tutti dalla solidità, dalla comodità, dalla salubrità, dal diletto, dall'uso cui le fabbriche sono destinate. Allora un edifizio si chiama perfetto.

Perfetto *in qualunque cosa è tutto ciò che è esente di difetti e di eccessi relativamente al suo destino. Il perfetto per la vista, o per l'udito si chiama* bello.

Il bello *architettonico è nella perfezione delle fabbriche. Perfetta o sia bella è una fabbrica, se ella ha i sopraddetti requisiti corrispondenti al fine cui ha da servire.*

Dunque la bellezza dell'architettura nasce tutta dal necessario e dall'utile. È ben interessante che il bello nasca dal buono. E siccome i piaceri, i massimi piaceri dell'uomo sono attaccati al suo necessario assoluto, ai suoi maggiori beni, alla sua conservazione e propagazione, così il piacere ch'egli gode in mirare un bel pezzo d'architettura proviene tutto dalla necessità e dalla utilità.

Onde quanto passa sotto nome di

decorazione e di ornato architettonico vi ha da comparir sì necessario come una parte integrante della fabbrica, e ha da palesar subito la ragione perchè vi è. Ragion chiara, perchè l'occhio non soffre stenti nè raggiri: vuole evidenza.

È dunque evidente che con tutta la profusione degli ornati più ricchi non dedotti da necessità nè da utile, un edifizio mal inteso sarà più brutto, come più s'imbruttisce la brutta donna che più si adorna. Laddove se un edifizio corrisponde esattamente al suo fine, ancorchè non abbia ornamento veruno, e sia destinato agli usi più vili, è bello. Ecco la Cloaca Massima.

ARCHITETTURA ANTICA

DI ROMA

I.

FABBRICHE DEL TEMPO DE' RE

CLOACA MASSIMA

Dal foro romano, dov'era il lago Curzio, e dov' è ora *S. Maria Liberatrice*, incominciava quell' opera occulta; la quale dalle valli de' sette colli ricettando per vari condotti le acque stagnanti, e le sozzure delle strade, le scaricava nel Tevere: la *Cloaca Massima*.

Se ne vede ancora un resto interrato a *S. Giorgio in Velabro*. E se ne mirano tre sbocchi nel fiume vicino al ponte Senatorio (*ponte rotto*). Il maggiore sbocco è alto 15 piedi (1), e largo più di 40, con arcuazione di grossi macigni disposti a tre corsi, e connessi esattamente. Gli altri due a canto sono un poco inferiori; e per uno sbocca tuttavia

(1) Piede di Parigi, che è 12 pollici, il pollice 12 linee, la linea 12 punti.

l'acqua crabra (*la marrana*), anche questi di macigni; e di macigni è tutta la costruzione. Per renderla più stabile, fu con enormi lapidi fortificato lungo il fiume un tratto, che venne perciò detto *pulchrum litus*, ripa bella.

Bella da vero è tutta quest'opera, la quale, benchè fatta per rimaner nascosta, mostra subito la sua grandiosità e solidità corrispondenti alla sua importanza. L'importanza è quivi sì grande, quanto la sanità degli uomini. Ognun sa che dalle acque stagnanti e putrefatte, dalle immondizie delle abitazioni proviene una colluvie di morbi: nè è improbabile che dal sodiciume dell'Africa venga la peste. Un affare sì interessante merita bene opere solide e grandi. E questa fu quivi tale, che a dispetto dei tanti secoli, delle tante vicende, degli obelischi, e degli smisurati massi che vi sono scossi sopra, sussiste ancora. Opera stupenda de' re Tarquinii, del Prisco, e del Superbo.

Tanto più stupenda; se si riflette che Roma allora era appena sbocciata: non era che un ammasso di tugurii, e un tugurio era il palagio reale. Ma come da quegli strami e impasti argillacei salto sì grande a questa magnifica struttura di macigni tagliati e congegnati con tanta fermezza? Questa era un'opera pubblica, e i romani in tutte le loro cose pubbliche

furon sempre grandi, e tanto più grandi, quanto più importante era l'oggetto. (1)

Ingrandita poi Roma, vi si fecero tante cloache che la città era come sospesa in aria, e come una Venezia alla rovescia vi si navigava sotterra sì alla larga da andarvi barche cariche di fieno. Ma per quante ve ne fossero (2), la Cloaca massima, benchè la prima, e in tempo della maggiore picciolezza della città, restò sempre la *massima*. Pare incredibile che sia opera de' Tarquinii. Ma Tarquinio Prisco fece per il pubblico altre opere sorprendenti (3).

(1) I Romani nobilitavano tutto quello che era di ben pubblico. Lo nobilitavano colla deificazione. Quindi la Dea *Cloacina*, il Dio *Stercolo*. In conseguenza i presidenti delle cloache, *Curatores cloacarum*, erano i primi uomini dello stato. Infatti richiedevansi valentuomini infiammati di umanità per impiegarsi in costruzioni grandi di grande utilità, senza che il popolo appena se ne avvedesse. I Catoni, i Valeri Flacchi, gli Agrippa presiedevano a tali lavori.

Sì gran vuoto sotterraneo e umido era anche un buon preservativo contro i tremuoti, o almeno contro i terribili effetti del tremuoto.

(2) Dionisio Alicarn. dice che per ripulire le cloache si spesero una volta mille talenti.

(3) Rifabbricò le mura di Roma, le quali eran prima di materia fragile, ed ei le fece di pietre riquadrate sì grosse, che per ciascuna vi voleva un carro.

Fondò il Tempio di Giove Capitolino con immense costruzioni. Forse que' grossi peperini, che si veggono ancora sul Campidoglio dov' è il palazzo del senatore saranno di que' primi tempi. Fu esso Tempio proseguito da Tarquinio Superbo, e terminato nel terzo consolato.

CIRCO MASSIMO

Si vuole istituito da Romolo per i giuochi ginnastici nella valle *murcia* fra il colle Palatino e l'Aventino. Ma Tarquinio Prisco lo ricostruì solidamente, e vi fece di pietra i sedili che prima eran di legno.

Giunse poi a tanta ampiezza da contenere 300. mila spettatori (1), e a tale sontuosità che fra una moltitudine di statue d' ogni specie, erano sulla spina i due più grandi obelischi, quello che ora è alla piazza del Popolo e l' altro a S. Gio. Laterano.

Ora di sì strepitoso monumento non si vede che la pianta ridotta a ortaglie con alcune ruine di grossi muri (2)

Si vuole che tirasse 200 piedi per ogni lato, che nella fronte verso il meriggio avesse un triplice portico di colonne, che lateralmente i portici fossero a due file di colonne, che nel mezzo fosse il *fano* di Giove, e ai fianchi uno di Giunone, l' altro di Minerva, tutti e tre sotto lo stesso tetto,

(1) Era lungo 2187 piedi, e largo 960.

(2) Il Circo era presso i Romani un grande edifizio più lungo che largo, nel cui vano interno si davano differenti spettacoli ginnastici: corse di ogni specie, lotte, combattimenti, cacce, cavallerizze, e fin battaglie navali. Uno de' lati minori, o sia la fronte era in semicerchio. L' altro lato opposto conteneva i portici, *carceri*, per i cavalli e per i carri, ai quali da una linea bianca delineata nel suolo si dava la mossa per le loro corse. Da per tutto il resto si alzavano intoruo intorno degli scalini gli uni su gli altri che servivan di sedili per gli spettatori. Ai quattro angoli ergevansi comuuemente

quattro corpi di fabbrica quadrati adorni di trofei; e talvolta fra questi eran tre altre logge dette *Meniane* dal console Menio, donde forse i *mignani*. In mezzo all'aia era un massiccio di fabbrica alta 6. piedi chiamata *Spina,* sopra la quale erano altari, statue, obelischi, orchestre, e torrette coniche (*mete*) con palle al di sopra (*ova curriculorum*) che si toglievano per contare il numero delle corse, le quali si facevano col girare intorno alla Spina, onde *circo* o cerchio. Al di sotto della gradinata anfiteatrale era un largo fosso pieno di acqua (*euripo*) per riparo contro le bestie. Al di là dell'Euripo al primo scalino ricorreva all'intorno un appoggio (*podium*) ove si collocavano i senatori. Gli spettacoli si facevano per lo spazio di tutto il dintorno fra l'Euripo e la Spina (*Area*). L'esteriore del circo era a più ordini di colonnate con portici, con logge, con ringhiere, con botteghe con lupanari, e con altri comodi pubblici.

II.

FABBRICHE
DEL TEMPO DELLA REPUBBLICA

Strade

Roma era nella sua picciolezza, e Appio Claudio tirò la regina delle strade; la sua *Via Appia*, dalla Città fin a Capua. Questa servì di modello per tante altre vie consolari e militari, che furon poi fatte per tutta la vastità dell' impero romano per tratti di 30 mila e più miglia. Niun ostacolo era ostacolo per tali imprese. La loro essenza era la solidità e la comodità.

Per la solidità fu pratica costante tirar due solchi paralleli, scavar nel mezzo fin al terreno sodo, mettervi dentro più strati (talvolta fin cinque) di materiali, di cemento, di ciottoli, di lastrico di scelci ben connessi in opera *incerta*, e incassar tutto ai due margini con grandi pietre di taglio poste a coltello per impedire le slamature. Ciascuna strada selciata era fiancheggiata da due altre coperte di ghiaia o di lastricato: quella di mezzo per i pedoni, le laterali per i carri e per le bestie. Non mancavan mai i fossi di qua e di là per lo scolo dell' acque.

Per comodità vi fu l' uso di piantar nel mezzo del Foro romano la colonna migliaria

bella e dorata (*miliarium aureum*) (1) da cui partivano tutte le strade, le quali ad ogni miglio erano distinte con una colonnetta o sia lapide, onde *ad tertium lapidem*, *ad vigesimum* significava a tre, a 20 miglia lungi da Roma. Oltre le colonne migliarie, avean le strade di tratto in tratto sedili, cavalcatoi, ponti, termini ne' bivii e ne' trivii colle indicazioni de' paesi, osterie, tempii, e ogni altra specie di comodi.

Dalla comodità e dalla solidità risultava la bellezza delle strade romane: e questa bellezza era accresciuta da fontane, da mausolei, da archi trionfali, da giardini, che eran frequenti sopra tutto nelle vicinanze della città.

Chi vuol vedere un pezzo di via Appia, vada dritto fuori di porta S. Sebastiano. Sarà costretto ammirarla ancorchè abbandonata alla perdizione. Più costretto sarà a smaniare, se saprà che sotto Albano e alle Paludi Pontine si è di recente schiantata la stessa via Appia, che da due mila anni reggeva da reggere in perpetuo; e si è voluto sfrantumarla per farvisi strade più effimere delle mode donnesche. Si è voluto in quelle Paludì eterne distrugger anche de' ponti. Che ponti! pochi ma enormi massi ne formavan la costruzione: bellissimi.

(1) Se ne veggon due su la balaustrata della piazza di Campidoglio.

Per quattro secoli e mezzo Roma non ebbe altr' acqua che quella del Tevere e di qualche pozzo. Lo stesso Appio Claudio fu il primo a condurne molta dal campo Lucullano sette in otto miglia distante da Roma sulla via Prenestina per un acquedotto sotterraneo tortuoso lungo più di undici miglia, e arcuato sopra terra per alquanti passi, come si vede ancora alla porta Capena.

Curio Dentato poi, e Papirio cursore vi aggiunsero l' acqua dell' Aniene vecchio presa da sopra Tivoli. Successivamente Q. Marzio vi convogliò dal Lago Fucino (di *Celano*) e da Subiaco per un condotto di 60 miglia l'acqua *Marzia* le cui arcate sussistono ancora a porta maggiore.

Roma e tutta la campagna è seminata d' archi, talvolta a due ordini, d' una struttura la più consistente per darle a fiumi le migliori acque per comodità e per delizia pubblica e privata (1).

Nemmeno per queste opere i Romani badarono a difficoltà; le diffusero bensì per tutto l' impero, e con una grandezza sempre maggiore, come si vedrà ne' castelli dell' acqua Vergine e della Claudia (2).

(1) Degli acquedotti romani Plinio disse: *Nil magis mirandum fuisse in toto orbe terrarum.*

(2) Strabone riflette che i Greci nell' architettura

Ponti

Tutti i Ponti di Roma, eccettuato l' Elio (*Ponte S. Angelo*) sono del tempo della Repubblica, ma restaurati posteriormente e rifatti tante volte, che nulla più si scuopre della loro primitiva costruzione.

Roma pontificia non ha fatto alcun ponte nuovo. Ha lasciato bensì distruggere il Ponte Trionfale, di cui si veggono alcuni vestigi alquanto in giù di Ponte S. Angelo: come anche ha lasciato ruinare il Ponte Sublicio, le ruine del quale si scuoprono a *Ripa grande*; nè ha saputo ristabilire il Ponte Senatorio, che è *Ponto rotto*.

TEMPIO DELLA PIETÀ. (*S. Nicola in Carcere.*) *A piazza Montanara.*

Si pretende che Claudio Decemviro costruisse quivi le carceri, nelle quali un vecchio condannato a morir di fame fosse allattato da sua figlia che andava spesso a trovarlo: onde i consoli C. Quinzio e M. Attilio vi facessero

badaron molto alla bellezza, alla fortezza, ai porti, alla bontà de' siti; e che i Romani vi aggiunsero quello che da' Greci fu negletto, cioè strade, acquedotti, cloache. Sono questi veramente i tre più mirabili monumenti della magnanimità romana, i più importanti, i più diffusi, i più durevoli: perpetui, se non fossero stati vilipesi e distrutti.

erigere un tempio alla Pietà per quell' atto noto sotto il nome di *Carità romana*.

Il Serlio lo architetta in una cella quadrilunga di travertini, circondata da un peristilio di colonne doriche senza base; e al davanti vi pianta un portico di sei colonne con frontespizio.

Ora tutto è chiesa a tre navate con colonne informi ricoperte di stucco, e deformate da capitelli antichi di diversi ordini raccolti chi sa da quanti luoghi. Non vi si veggono più travertini. Vi è bensì una bell' urna di porfido verde sotto l' altare.

TEMPIO DI SATURNO. (*S. Adriano*) *A campo Vaccino*.

Che fosse fondato da Ercole, abbellito dai re e dai consoli, e ridotto da Publicola ad erario, a quell' *erario sanziore* che fu espilato da Cesare per rendersi schiava la repubblica, niente c' importa. Non v' è rimasto di antico che la facciata di mattoni, in cui è ancora qualche frammento d' intonicatura.

SEPOLCRI DE' SCIPIONI. *Presso porta Capena.* (*S. Sebastiano*)

Gli antiquari tutti d' accordo avevano per sepolcro de' Scipioni un' anticaglia rotonda al di sopra, e quadra nel piano, situata fuori

della suddetta porta rimpetto alla chiesuola *Domine quo vadis*. Ma nel 1780 in una vigna entro le mura, e poco lungi da essa porta fu casualmente trovata sotterra una fabbrica contenente i veri sepolcri de' Cornelii Scipioni,

La costruzione è in gran parte di peperino con qualche vestigio di colonna scanalata, e di base attica. In un' urna parimente di peperino è un fregio dorico con triglifi scanalati, con gocce coniche, e con metope quadrate adorne di rosoni: vi sono anche dentelli nella cornice (gli abusi sono d' ogni tempo): il coverchio è a squame, e con volute come per cuscino.

Ogni forestiero volerà ad ammirare un monumento sì venerabile della famiglia Cornelia cospicua fra le più illustri della repubblica romana, e così fertile di Scipioni eroi e fulmini di guerra. Vola pure: non vi vedi più nulla. L' adulazioae ne ha rapito tutto con tutte le iscrizioni, e le ha scaraventate quattro miglia lontano nel caos del museo *Pioclementino*. Signori romani perdonate un' interrogazione: il tempo presente ha più barbari del preterito?

SEPOLCRO DI C. POBLICIO. *Per la casa Corvina (Macel de' Corvi)*

Consiste in quattro pilastri dorici rastremati, con base alta $\frac{1}{3}$ del diametro, e con fregio liscio. Anche il muro è a scarpa. Tutta

costruzione è di travertino; ma ha sofferto il fuoco. La finestra è moderna (1).

TEMPIO DELLA FORTUNA VIRILE
(*S. Maria Egiziaca*)

Il piano è un rettangolo lungo piedi 54—5 $\frac{1}{4}$, largo 28—8 $\frac{1}{6}$, con un subasamento alto 10—5 $\frac{1}{6}$. Vi si ascendeva di fronte per alquanti scalini, de' quali non sono rimasti che due. La cornice di esso subasamento ha molti piccioli membri, e tanti che vi fanno confusione.

Alla facciata era un portico con quattro colonne isolate nella fronte, e con tre per ciascun fianco; di queste le due ultime attaccavano al muro della cella, ed erano seguite da mezze colonne ne' due lati, e da dietro.

Le colonne sono ioniche, striate, del diametro di 2—11, alte 26—4 $\frac{2}{3}$, compresavi la base attica alta 1—5 $\frac{11}{12}$, e il capitello alto 1—0 $\frac{3}{12}$ (2).

(1) Grand' uomo dabbene sarà stato il Poblicio per meritare dal senato e popolo romano l' onore d' essere sepolto entro la città, come porta l' iscrizione.

C. Poblicio L. F. Bibulo Aed. PL. honoris virtutisque caussa senatus consulto populique jussu locus monumento quo ipse posterique ejus inferrentur publice datus est.

(1) In tutti i monumenti romani la diminuzione o rastremazione delle colonne incomincia da piede; solamente nel tempio della Sibilla a Tivoli, nel Colosseo, negli archi di Severo e di Costantino incomincia

Gl' intercolunnii sono di moduli (1) 6 — 7½: qnello di mezzo è 7 — 5.

I capitelli delle due colonne angolari hanno i due balaustri e le due facce delle volute non in parallelo, ma riunite all' angolo interno: all' esterno poi è una voluta di sbieco. Onde riguardandosi d' ogni lato i capitelli si presentan di faccia. Uso necessario ne' capitelli di questa specie, praticato lodevolmente da Palladio.

Il cornicione è alto quasi il quarto della colonna. L' architrave è a tre fasce; e alla seconda l' astragalo è singolare. Il fregio è ornato di putti corrispondenti al mezzo delle colonne, i festoni, i candelabri, le teste de' buoi vi sono disposti con distinzione. La cornice è alta più della metà del cornicione. Nel frontespizio i membri della cornice sono a piombo. Si ha questo per uno de' primi ionici usato in Roma.

Il muro della Cella è a bugne. Tutto l' edificio è di pietre ricoperte di stucco, a riserva delle basi delle colonne, e del basamento interrato.

dal terzo dell' altezza. La differenza tra l' imo e il sommo scapo, cioè fra il diametro inferiore e superiore è senza legge, benchè Vitruvio l' abbia voluta stabilire. L' antichità non ha colonne panciute: queste sono dell' architettura moderna.

(2) Modulo è il semidiametro della colonna, e si divide in 30 parti.

Ora è tutto alterato in chiesa: il portico e la cella ne fanno un sol pezzo: gl'intercolonnii del portico sono murati.

TEMPIO DELLA FORTUNA MULIEBRE
Fuori di porta latina

È un piccolo edificio quadrangolare tutto di mattoni, e di mattoni sono anche le colonne doriche addossate. Il capitello è rotondo, ornato fra l'abaco e il collarino d'una specie di dentello serpeggiante.

Se questo non è il tempio della Fortuna muliebre, eretto dove Coriolano indiavolato contro Roma fu ammansito dalla moglie e dalla madre, non è gran male. Potrebbe non esserlo, se quell'incontro seguì quattro miglia fuori della città.

In tal caso, eccone un altro più in là su la strada di Albano, corrispondente appunto alle quattro miglia fuori delle antiche mura. Anche questo è di mattoni, di forma quadra, di bei membri, e con finestre. Si crede rifatto da Faustina moglie di Marco Aurelio, perchè in qualche di lei medaglia è l'epigrafe *Fortunæ Muliebri*.

TEMPIO DEL DIO REDICOLO
Fuori di porta S. Sebastiano

Redicolo dal *redeundo*, dalla ritirata di

Annibale (il quale si prese l'incomodo di tante vittorie senza saper trionfare di Roma) o Ridicolo, per una specie di pasquinata fattagli da' romani, i quali ebbero la privativa dell' arte de' trionfi. E vero che Annibale non andò ad accamparsi sotto Roma da questa parte, ma dalla banda di porta Collina (*Porta pia*) onde . . . onde se la distrighino gli Antiquarii.

Questo edificio, tutto di cotto, tempio o non tempio, redicolo o non ridocolo, è osservabile per le colonne ottagone annicchiate in un lato. Gli altri due lati hanno pilastri; e il quarto lato incontro al primo non ha niente, nè pilastri, nè colonne. Ha anche delle finestrucce con ornati triti e pesanti. Dovea esservi un basamento.

TEMPIO DELLA CONCORDIA
Al Campidoglio verso campo Vaccino

Che questo tempio fosse fabbricato da Camillo, o posteriormente per lustrar la città dalle stragi de' Gracchi, e che servisse di Curia per il Senato, è fra le oscurità antiquarie, Certo è che fu consumato da incendio; l' iscrizione nell' architrave lo manifesta (1). Ma

(1) Senatus populusque romanus incendio consumptum restituit.

il tempo lo ha poi sì malmenato, che non è rimasta che la facciata del portico, dove sono sei colonne di granito d'avanti, e una per ciascun fianco.

Le basi, i capitelli, il cornicione sono di marmo bianco, come sempre debbon essere. Nelle commissure de' capitelli e delle basi co' fusti sono frapposte lastre di piombo. Dalla parte meridionale comparisce una costruzione di pietre grandi di taglio.

Il diametro delle colonne è 4 — 2 $\frac{1}{4}$, la loro altezza 39 — 11 $\frac{7}{8}$ compresa la base e il capitello. La loro grossezza non è in tutte uguale: la colonna angolare a sinistra è men grossa delle altre, e la posteriore è più grossa di tutte. Anche gl' intercolonnii sono fra di loro disuguali: quello di mezzo è maggiore di tutti di circa $\frac{1}{3}$ di modulo; gli altri sono di moduli 3 $\frac{1}{2}$ in circa, qual più qual meno. Non te ne maravigliare.

Le basi hanno due scozie, e niun plinto, eccetto le angolari.

Il capitello è un innesto di dorico e di ionico, e le volute vi sono disgiunte e senza balaustri.

L' architrave e il fregio formano insieme un sol pezzo, e fanno al d' avanti una lapide liscia per l' iscrizione. È anche liscio il lato sinistro, ma il destro è profilato.

La cornice è un altro gran masso posto a secco, e i suoi letti sono lasciati di scalpello, cioè senza pulimento.

Nella lunghezza della facciata niuno de' modiglioni corrisponde al mezzo delle colonne. Nemmen questo ha da far maraviglia.

L' Architrave è a tre fasce con baccelli. È a piombo sì dentro che fuori al basso delle colonne, ma strapiomba sul vivo della loro cima a causa della loro rastremazione. Il fregio è più che ornato.

Il soffitto della cornice ha bei rosoni (1). Sotto ai modiglioni è un astragalo con due filetti incavati.

Sopra la cornice sono degli archi corrispondenti agl' intercolonnii per allegerir il peso del frontespizio, il quale è rimasto di mattoni co' soli ritorni della sua cornice.

III.

FABBRICHE DEL TEMPO DEGL' IMPERATORI.

Io ho trovata Roma di creta, e la lascio di marmo, disse Augusto. Egli certamente introdusse nelle fabbriche quel lusso, che fu ignoto ne' bei tempi della repubblica, e che sfogò poi con tanta ostentazione nell' orrore della schiavitù.

(1) *I Rosoni* ne' soffitti sono buoni ornamenti quando si posson vedere distinti e con facilità. Ma dove costa pena a riguardarli, si possono francamente omettere.

Ciascun degl' imperatori sfoggiò secondo il suo carattere in moli sontuose; e i principali cittadini ne seguiron l' esempio, e copriron Roma e l' Impero di maraviglie non solo private, ma anche pubbliche, Le impressioni repubblicane non si erano interamente cancellate: anche il morale ha la sua forza d' inerzia.

Si ha però a credere, che la maggior parte de' monumenti di Roma sien posteriori all' incendio accaduto sotto Nerone, in cui la città arse sei giorni e sei notti con tal furia, che delle 14 regioni non se ne salvarono che quattro.

ARCO DI GIANO NEL FORO BOARIO
(*A S. Giorgio in Velabro.*)

Si vuole che ciascuna delle 14 regioni di Roma avesse qualcuno di questi Giani quadrifronti, e si vuole che servissero per borse o per logge di mercanti.

Questo è un gran massiccio di quattro piloni in quadro, i quali sostengono quattro archi. Ad ogni facciata di pilone sono due ranghi di nicchie, tre per ciascun rango: onde ciascun prospetto ne ha 12, in tutto 48. Par che esse nicchie fossero ornate di colonnette in basso rilievo, e che 16 sole fossero per contenere statue. Le altre sono poco incavate, nè potevano esserlo di più per gl' incavi di quelle a lato. Tutta l' opera è di travertini.

BAGNI DI PAOLO EMILIO
(*a Magnanapoli*.)

È un pezzo di antichità, di cui non si sa nè tempo, nè uso, non ostante il suo nome triviale. Consiste in un portico curvilineo sostenuto da piedritti, a ciascun de' quali è applicato un pilastro dorico, non nel mezzo, ma un poco di fianco.

Gli archi sono coperti di frontespizi alternatamente angolari e curvi.

L' edifizio è semplice. Le cornici, i capitelli. le basi sono di pietra: il resto è di mattoni,

È molto interrato, e pare un portico interno della sommità d' un teatro, i cui sedili sieno al di sotto nella parte sepolta. Potrebbe anche spettare al Foro di Traiano.

TEMPIO DI GIOVE TONANTE
(*sul Campidoglio*.)

Si crede ordinato da Augusto per voto d'essere rimasto illeso da un fulmine, che nella guerra Cantabrica ammazzò un mulattiere avanti la lettica dove era S. Cesarea Maestà.

Non ne restano che tre colonne corintie di marmo bianco col loro cornicione, sepolte fin quasi al capitello.

Il loro diametro è 4—3$\frac{3}{4}$. I fusti sono scanalati, ma la profondità delle scanalature non è la medesima in tutte le suddette colonne. Nella

colonna angolare la profondità è maggiore che nelle altre, e in quelle di fianco le scanalature sono differenti fra di loro. Anche l'intercolonnio della facciata è maggiore del laterale.

Questo edifizio è ornatissimo. Sono ornati tutti i membri della cornice, e fin l'abaco del capitello.

Le volute angolari ascendono sull'abaco.

Nella facciata l'architrave e il fregio sono spianati per l'iscrizione che era in una lapide circondata da listello ornato; e nella parte inferiore sono rimaste le grandi lettere ESTITUER.

L'architrave è a tre bande distinte da molti membretti, e il suo soffitto è d'intagli assai delicati.

Il fregio è scolpito di teschi di bue e di strumenti da sagrificio disposti con franchezza. Niuno di questi arnesi corrisponde al mezzo delle colonne, come neppure niuno de' modiglioni della cornice.

La piccola cimasa della cornice fa congetturare che vi fosse un frontespizio.

Troppo d'intagli, e troppo minuti per quell'aureo secolo da noi tanto riverito, e da Vitruvio che vi era in mezzo, tanto biasimato.

Il Palladio vi ha ideato un tempio compito e della più grande sontuosità.

TEMPIO DI GIOVE STATORE O DI VULCANO *a piè del Palatino, nel Foro romano presso la Curia Ostilia, presso i Rostri (a Campo Vaccino)*

Se fu edificato da Romolo là appunto dove i suoi fuggitivi si fermarono, e rivoltaron faccia contro i Sabini, sarà stato poi rifatto chi sa quante volte. Quale ora è, sembra opera del tempo di Augusto.

Non ne sono rimaste che tre colonne corintie, scanalate, isolate, tutte di ugual diametro 4 — 5 $\frac{3}{4}$. I due intercolonnii sono disuguali. Sopra nel mezzo è un pezzo di cornicione. Tutto è di marmo bianco senza malta nelle commissure.

I fusti sono di più pezzi. Non si sa concepire come alcuni di que' pezzi sieno usciti fuori del loro sesto, malgrado il loro gran peso e il carico enorme del cornicione.

Ad ogni fusto sono due astragali, uno in alto, l'altro a basso. In un fusto l'astragalo fa parte della base.

La base, è un plinto, e con due scozie, fra le quali sono più membretti.

L'architrave è da una colonna all'altra, e ha una giuntura nel mezzo. Da una parte è a tre fasce coll'intermedia ornata di fogliami e di fioroni. Ma dall'altra parte è senza tali ornamenti, ed è più basso.

Nel fregio è un cuscinetto sopra le colonne con un cuneo nel mezzo.

Nella cornice un modiglione corrisponde all'asse della colonna, e tutti gli altri ornati sono in corrispondenza fra loro. Il gocciolatoio è striato. La grande cimasa ha teste di lioni e rose, nel centro delle quali è una faccia umana circondata di raggi. Tutti gli ornamenti son tirati con delicatezza.

Il Palladio vi ha spiegato un grandioso tempio. Non tempio, ma portico è creduto da alcuni. Da altri nè tempio nè portico, ma il Comizio. Se gli antiquari sono discordi, gli architetti son tutti d'accordo a stimar questo corintio per il più bello di quanti se ne sieno mai veduti. E perchè non lo imitano? Imitare non è copiare. E perchè se ne fanno ora de' tanto brutti?

TEMPIO DI MARTE ULTORE NEL FORO TRANSITORIO
(*Arco de' Pantani.*)

Anche questo si ha per voto fatto da Augusto nella guerra contro Bruto e Cassio.

Non ne restano che tre colonne corintie in gran parte interrate, un pilastro e un semipilastro: tutto di marmo bianco. Questi sono gli avanzi d'un lato del tempio, e un altro maggior muro del Foro, in cui era questo edifizio; e vi si veggon di tratto in tratto delle bugne di marmo, di cui era forse esso muro incrostato.

Le colonne sono scanalate, e del diametro

di 5-5. I pilastri sono senza scanalatura, sono però restremati, ma alquanto meno delle colonne.

Gl' intercolonnii non sono più di tre moduli, ma sono fra di loro disuguali. I fogliami del capitello aggettan poco, onde la proiezione dell' abaco spicca più. Il capitello del pilastro non è piano, ma convesso.

L' architrave è a tre bande distinte da graziosi membretti. Desse bande aggettano a misura che s' innalzano (1).

Il fregio è bello liscio. La cornice è sparita.

È ben mirabile il soffitto dell' architrave con i compartimenti del portico. La larghezza del soffitto è più grande del diametro superiore delle colonne. E che male ne viene?

Chi suol vedere in sogno la bellezza di questo tempio, la vegga in Palladio. Chi vuol poi trasecolare, osservi quanto vi han posto e sopra e a fianco gli architetti de' tempi bassi, e de' nostri tempi alti.

Quella colonna corintia scanalata rimasta sola soletta in *Campo Vaccino* si suppone d' un tempio anche di Marte Ultore. Questo altro tempio si suppone rotondo, e si suppone fatto anche da Augusto. L' antichità è involta in grandi supposizioni.

(1) Queste proiezioni o diminuzioni sono assai varianti negli edifizi antichi: ma sono minuzie indifferenti.

PORTICI DI OTTAVIA E DI LIVIA.
(*In Pescarìa*)

O sia questa un' opera di Augusto in onore di sua sorella Ottavia, o parte del Circo Flaminio, fu certamente per incendio risarcita da Settimio Severo, come si legge nella iscrizione.

Sembra un vestibolo quadrangolare lungo circa 100, e largo 70. Ha quattro colonne corintie, e due pilastri in ciascuna facciata, con cornicione, e con frontespizio d' avanti e di dietro. Ha due ingressi fra due colonne che sono ai due fianchi i quali conducono ai portici, in uno de' quali a sinistra sono rimaste tre colonne.

Tutto l' ordine è di marmo bianco. La muratura è di mattoni.

Le colonne sono d' un sol pezzo scanalate, del diametro 3 — 4 ½. I pilastri non sono nè scanalati, nè restremati alle facce d' avanti e di dietro; sono bensì restremati nel lato degli intercolonnii.

Gl' intercolonnii sono di moduli 3 ½; ma quelli verso i pilastri sono un tantino meno.

La base è sepolta, e si suppone attica. I capitelli in luogo di fiore hanno un' aquila con fulmini negli artigli.

L' architrave è a tre bande in ritirata: il suo soffitto è liscio. Nel mezzo della facciata è una lapide coll' iscrizione che occupa architrave e fregio.

Il fregio è liscio, e lisci sono anche i membri della cornice, i quali aggettano più in su che in giù. La cimasa del frontone è più alta di quella della cornice dritta, ma non ha sporto.

L' arco di fianco ha una banda incrostata di marmo bianco, e al di sopra ha un tondo murato, forse un tempo finestra. L' imposta degli archi aggetta molto in giù, forse perchè v' era al di sotto un pilastro incrostato di marmo.

Questo edifizio è scoperto; nè apparisce ne' muri segno alcuno da fermarvi le coperture.

Quanto è magnifico questo monumento senza ornati.

I portici di Filippo, e di Gneo Ottavio non lungi da questi, e presso a *S. Maria in Cacaberis*, non han più nulla di rimarchevole.

TEATRO DI MARCELLO

(Monte Savello a piazza Montanara)

Di questa fabbrica superba ordinata da Augusto in memoria di Marcello figliuolo di sua sorella Ottavia, non resta che un pezzo della parte semicircolare, e questo pezzo è anche assai malconcio. Tutto il gran resto è ruinato, e ripieno del palazzo Savelli, ora Orsini.

Il diametro dell' orchestra è 180 — 4. La grossezza de' muri con i corridori 98 — 10.

L' esteriore è a due ordini, dorico e ionico. Il dorico è interrato fin alla metà delle colonne,

le quali (come si può osservare in una cantina) sono sopra uno zoccolo continuato senza base e senza orlo. Il loro diametro è 3, l'altezza 23 — 7; il cornicione 5 — 7 $\frac{2}{3}$; i piedritti son larghi 6 — 4 $\frac{1}{2}$: gli archi alti 20 — 11, larghi 8 — 9.

Il suo architrave è bello nudo senza alcuna fascia. Il fregio è con triglifi profondamente scanalati, e le loro gocce sono coniche. Anche le metope sono nude, ma non perfettamente quadrate; sono più larghe che alte.

Della sua cornice non restano che dentelli, i quali non vi avrebbero dovuto mai essere, e quattro gocce nel soffitto del gocciolatoio.

Questo è l' unico dorico compito in triglifi e metope che ci sia rimasto delle antichità romane.

Il Vignola ne ha cambiata la forma e i rapporti, facendolo non come è, ma come lo avrebbe fatto egli.

Il Serlio trova eccessivo questo cornicione, perchè contrario agli insegnamenti di Vitruvio: e Vitruvio è guida e regola infallibile, dice il Serlio, il quale perciò dichiara eretici puzzolenti tutti coloro che non piegano il collo alle leggi vitruviane. Egli ne adduce una ragione trionfante: e questa è, che Vitruvio è stato sempre tenuto per il migliore scrittore di architettura, e ha fatto sempre autorità. E viva il Serlio, esclameranno i ciechi e gli schiavi. Ma chi vuol ragionare; ragionerà con Vitruvio stesso; il quale non ha mai preteso far il

dispotico, nè dar precetti esclusivi; anzi egli raccomanda aversi riguardo ai siti, alle adiacenze, alle qualità, e a tante altre circostanze degli edifizi, e in conseguenza adattarvi le parti e gli ornamenti.

Il secondo ordine, che è l' Ionico, è alto 31 — 7 ½ il piedestallo 3 — 8 ½: le colonne del diametro di 2 — 5 ½ sono alte 21 — 11; il cornicione 6 — 0 ½; i piedritti larghi 6 — 1; gli archi 9 — 1 ½, alti 19 — ½.

Il piedestallo è senza base, ed è più largo che alto.

L' asse delle colonne è quasi un piede più in dietro di quello delle doriche sottoposte, perchè il muro del secondo piano è considerabilmente *risecato*, cioè in ritirata: partito giovevole per opporre maggior resistenza alla spinta delle volte. Queste colonne aggettan più della metà del loro diametro. La loro base è attica con plinto.

Le volute del capitello sembrano ovali, e sono realmente rotonde; perchè il principio della rivoluzione è ristretto differentemente dalle altre che compariscon rotonde perfette.

L' architrave è a tre bande più salienti in su che in giù, nè ha verun intaglio. Anche il fregio è nudo.

La cornice ha dentelli, e par più alta di quello che dovrebbe essere. Avrà fatto così il suo officio di coronar meglio la fabbrica. I suoi membri sono tutti ruinati.

Questo teatro non poteva contenere che 25. mila spettatori. Teatrino. Quello di Pompeo era capace di 80 mila. Dunque i nostri che teatri *sono*?

PANTEON (*La Rotonda*)

L' unico tempio antico rimasto intero? È della forma più bella: è rotondo entro e fuori. Non è del tutto isolato, perchè al di dietro attaccano ruine di muraglie credute le Terme di Agrippa (1). È bensì isolata la sua parte superiore.

Il corpo della fabbrica è tutto di mattoni, e posa sopra un basamento, di cui non sono scoperti che due scalini di marmo bianco.

L' esterno di esso corpo ha tre grandi divisioni, le quali colle loro cornici di pietra lo ricingono tutto all' intorno.

Il Paladio ha effigiato a bugne tutto questo esteriore, e nella seconda e terza divisione ha delineati pilastri corinti, senza dire se egli lo abbia veduto così, o se così abbia congetturato dovere essere.

Queste divisioni scemano gradatamente di

(1) Può mai un tanto edifizio esser uu *calidario* delle Terme di Agrippa che gli eran dietro? Ma calidarii delle Terme di Diocleziano eran le due rotonde che ora servon di chiese: una è S. Bernardo, e l' altra è all' ingresso della Certosa.

altezza a misura che s' inalzano. La prima è circa 39, la seconda 29, la terza 27. Siegue indi la volta coperta di piombo, la quale per contraforti ha gradi ben alti in ritirata per l' altezza di circa 23, e nell' apice lascia un grand' occhio circolare del diametro di 37 ½, unico finestrone per illuminare l' interno. L'altezza rotale dell' edifizio è 148.

Alla facciata è un avancorpo di marmo bianco, con pilastri corinti scanalati, ma non restremati. Al di sopra è un grande frontespizio, il quale resta in parte coperto dal portico, dal maestoso portico fatto da M. Agrippa genero d'Augusto, come si legge nella bella iscrizione che è nel fregio (1).

Questo avancorpo sembra certo un' aggiunta fatta posteriormente al corpo rotondo; poichè il suo cornicione non va ad incontrare alcuna linea della fabbrica, e non fa co' fianchi alcun legame, così che in alcuni siti trapassa la luce. Il portico poi è un' altra aggiunta posteriore, come lo palesa il predetto frontespizio rimasto coperto.

Il portico ha 8 colonne corintie di fronte, e a ciascun lato 3 con un pilastro al muro. Alle due colonne di mezzo non corrispondono altre colonne; ma a ciascuna delle altre succedono

(1) M. Agrippa L. F. Cos. Tertium fecit.
L' altra iscrizione nell' architrave ci fa sapere, che questo edifizio danneggiato da fulmini fu ristaurato da Settimio Severo e da M. Aurelio.

altre due. E così il portico composto di 16 colonne isolate rimane internamente diviso in tre parti grandi: la principale del mezzo corrisponde all' ingresso del tempio, e le due laterali a due nicchioni di cotto ricoperti di stucco, in uno de'quali era l'urna di porfido che ora è nella cappella Corsini in S. Gio. Laterano.

Queste colonne sono tutte di granito d'un sol pezzo, del diametro di 4 — 8 ½; il loro fusto è alto 38 — 10. I capitelli e le basi sono di marmo bianco. L' altezza totale è 45. Gli intercolonnii sono un tantino più del diametro.

Sul cornicione campeggia un frontespizio de' più ben proporzionati. I buchi nel suo timpano indicano ornamenti di bronzo, e di bronzo eran le lettere nelle iscrizioni del fregio e dell'architrave. I Barbari certamente ne le hanno svelte. Ma dello stesso metallo erano anche i travi del soffitto nel portico, e questi non furon da' Barbari portati via, ma dal sommo Pontefice Urbano VIII. Barbarini, il quale ne fece cannoni e la Tribuna di S. Pietro. In compenso però vi eresse que' due campanili leggiadri, giacchè il Pateon erasi convertito in chiesa fin da Bonifacio IV (1).

Questo portico fu ristaurato da Alessandro VII, e nel lato sinistro dove mancavano delle colonne ne furono sostituite delle consimili trovate altrove

(1) Ai lati della porta sono due iscrizioni in memoria di sì memorande imprese.

sotterra, e son quelle co' capitelli rifatti, ne' quali è l' arma di *Chigi* (1).

La porta, l'unica porta del tempio ha le stesse dimensioni delle nicchie: è alta 56 — 1 ½, e larga 18 — 4 ½. I due stipiti di marmo bianco sembrano troppo composti; il suo fregio è piano d'avanti, ma bombato ai lati. La sua cornice corrisponde in altezza a quella della prima divisione esteriore del corpo dell' edifizio. Ma al di dentro perchè anche cornice? Vi sta pur male. L'uscio è di bronzo applicato al legno: la grada di sopra è parimente di bronzo, come lo sono i suoi pilastri, capitelli, e basi.

L' interno del tempio, è un' aia circolare del diametro di 133, e tanto è ancora la sua altezza. Vi sono due arconi, uno all' ingresso, e l' altro dirimpetto, dov'è la cappella principale sfondata semicircolarmente nella grossezza del muro. Altre sei cappelle sfondate sono all' intorno, tre da una parte e tre dall' altra: di queste le due di mezzo sono curvilinee, le altre rettangolari.

Ciascuna di esse cappelle ha nel muro i suoi pilastri corinti scanalati, non però restremati; e nel mezzo due colonne corintie scanalate di giallo antico d' un sol pezzo, del diametro di

(1) Questo è asserito da Ottavio Falconieri nella sua dissertazione sopra la Piramide di C. Cestio dedicata ad Alessandro VII.

Il Degodetz poi riferisce questa rifazione con equivoco, e crede che l' architetto balordo situasse nell' angolo la colonna men grossa.

3 — 5, alte 32 — 5 $\frac{5}{12}$, con capitello di marmo bianco, e con cornicione alto 7 — 8 $\frac{7}{12}$. L'intercolonnio è di due diametri, le facce de' plinti tendono al centro.

Le due colonne del cappellone, che è incontro all' ingresso, risaltano in fuori dalla circonferenza dell' aia, e formano dissonanza. E benchè i suoi ornamenti sieno lavorati sì bene come nel resto, pare questa nondimeno una fattura posteriore, tanto più che le colonne vi sono differentemente scanalate, e i membri del soprornato non accordano con gli altri del rimanente.

Fra le suddette cappelle sono de' Tabernacoli addossati al muro, e risaltati in fuori con due colonnette corintie piantate sopra piedestalli ben alti, del diametro di 1 — 4 $\frac{1}{2}$. Essi Tabernacoli sono otto; quattro con colonne di giallo antico striate, due con colonne lisce di porfido, due altri con colonne di granito anche lisce. Al di dietro d' esse colonne corrispondono pilastrini. Ogni Tabernacolo ha il suo frontone, quale triangolare, e quale curvo.

Dietro a ciascuno d' essi Tabernacoli è un vano semicircolare entro la grossezza del muro. ove forma come una camera. Questi vani sono a tre piani l' uno su l' altro: quelli di pian terreno hanno delle porte al di fuori; quelli di mezzo hanno scalette interne; e quelli di sopra hanno porte su la seconda cornice esteriore. Che dessi vani sieno buoni contro i tremuoti,

può darsi; giovan certo per prosciugare con maggior sollecitudine tanto massiccio; e ancora più per risparmiare il peso de' muri senza pregiudizio alcuno della loro resistenza.

L' interno del Tempio ha nel suo circondario tre partizioni grandi. La prima tutta impelliciata di marmi è alta 40 — 2, ed è meno alta del portico: a questa corrisponde la prima divisione esterna. La seconda alta circa 27, e corrispondente alla seconda divisione esteriore, è una specie di Attico (1), in cui sono 14 finestre, e tutte con frontoni: esse non danno lume immediato al tempio, ma ricevendolo dal gran foro circolare lo tramandano entro le cappelle sfondate. La terza partizione è la volta in pieno centro, alta circa 66, e dove è il primo contraforte, corrisponde la terza divisione esteriore.

(1) Fino alla metà di questo secolo questo attico era rimasto ornato di porfido, di serpentino, di giallo, e di marmo bianco. V' erano effigiati de' pilastri corinti senza rilievo, distinti solo da colori diversi di marmi: eran bensì in basso rilievo le loro basi e i capitelli. In verità que' pilastrini eran poco proporzionati al cornicione, alcuni posavano in falso, altri eran tagliati dagli arconi. Dunque i non barbari architetti e non architetti modernissimi portan via tutti que' marmi, e sporcano il muro con finzioni da guazzarolo. Che n' è avvenuto? Entra nel tempio, e guarda in terra finchè non sei giunto accanto a qualche colonna: allora guarda in su. Quanto compariscon basse le colonne del piantato! e sono ben grandi. E tutto ciò per la smania di dar di naso all' antichità. Col toglier via que' pilastri dell' attico, questo fa una continuazione colla volta, e fa scomparir le colonne, che sono per altro sì maestose, e tanto ben impiegate.

Questa volta ha 28 bande traversate da altre 4, onde risultano 5 ordini di cassettoni sfondatì a gradi. Forse erano anche questi abbelliti di rosoni di bronzo dorato, come lo è tuttavia l'orlo dell' occhio.

Il pavimento sì dentro nel tempio, che fuori nel portico, è ripartito alla grande, in quadri e in tondi di marmo variato con intelligenza, e con semplicità.

OSSERVAZIONI SUL PANTEON E SU ALTRI MONUMENTI ROMANI.

In questo, come nella maggior parte degli edifizi antichi di Roma, le colonne sono di differente diametro. Gl' intercolonnii sono disuguali (1). I modiglioni, gli ovoli, i dentelli, non corrispondono nel mezzo delle colonne. Le colonne restremate, e scanalate, e i pilastri no.

Nel Panteon una colonna angolare men grossa. Alla sommità del frontespizio un modiglione doppio, e in un lato 24 modiglioni, nell' altro 22. Bravo chi li ha contati. E più bravo chi aggrinza il naso a tali miserie.

Se questi e altri consimili difetti, per quanto si guardi e si rimiri, non si scuoprono, ma

(1) Quasi in tutti gli edifizi antichi gl' intercolonnii sono disuguali, ma lo sono così insensibilmente, che compariscono uguali ugualissimi. All' incontro gl' intercolonnii moderni si fanno con disuguaglianze disgustevoli.

per trovarli si ha a maneggiare compassi, passetti, scale, archipendoli, non sono più difetti. Le fabbriche non sono fatte per essere misurate, ma per essere godute. Quando l'occhio non vi scorge irregolarità, e ancorchè a forza di cercare il pelo pervenga a scoprire qualche minuzia, non perciò ne sente diminuita la bellezza del tutto insieme e delle parti, e prosiegue anzi a restarne soddisfatto, in tal caso l'opera si ha da stimare perfetta.

A questo grand'effetto, al gran colpo d'occhio, e alla costante impressione del bello badaron gli antichi. Badarono al grande, e fecero cose grandi; non conobbero affettazioni, nè pedanterie. I moderni (già pochi) scrupoleggiano nelle minuzie, sofisticano nel compassato, nel picciolo, e non fanno che picciolezze senza bellezza.

Vere e grandi bellezze del Panteon sono 1°. la pianta e la forma semplice e variata: che eleganza! che maestà! 2.° il carattere costante, sempre corintio: 3.° senza inutilità, senza tagli, senza risalti, senza interrompimenti di cornici, le quali ricorrono a maraviglia da per tutto: 4.° l'uso conveniente e nobile delle colonne: 5.° gli ornati grandiosi senza superfluità, e ben distinti: 6.° l'intelligenza della costruzione ne' vani interni, nelle porticelle, nelle scalette, ne' contraforti, negli archi murati: 7.° la gran massa di luce che viene dall'unico foro del vertice, quanto vi fa-

bene ! Qui il Serlio se ne va in estasi, e vede chiunque entra nel Panteon, per quanto siasi di mediocre presenza, egli lo vede grande e venusto, e vede spiccare in tutta la loro bellezza le celebri Cariatidi e tante statue che vi erano, e specialmente quelle di Venere, di Marte, e di Cesare postevi da Agrippa. Quella di Augusto no: quel modesto Imperatore appena tollerò che la sua statua fosse fuori del tempio avanti la porta.

Difetti veri in questo edifizio sono 1.° i due arconi nell'interno, i quali interrompono la ricorrenza de' soprornati, 2.° e restan supini come accade a tutti gli archi ne' piani curvilinei. 3.° Le due colonne che sporgon fuori dalla circonferenza. 4.° I frontespizi ne' Tabernacoli e nelle finestre interne. 5.° La cornice interiore sulla porta. 6.° L'avancorpo che non lega bene col corpo della rotonda.

ACQUA VERGINE (FONTANA DI TREVI)
(*Al palazzo del Bufalo*)

Lo stesso M. Agrippa, che fece il portico del Panteon, le Terme adiacenti, e tante altre grandiosità, introdusse in Roma quell'acqua, la quale per la sua purità fu detta *Vergine*, se pure nol fu per la donzella che ad alcuni soldati sitibondi mostrò una sorgiva di buona acqua nel campo di Salona sei in sette miglia lungi dalla città sulla via Prenestina.

Con un acquedotto che gira da 15 miglia per il ponte della Mentana, per il bosco d'Anna Perenne dove il Teverone s'intevera, quest' acqua fu trasportata in Roma. Fu poi detta di *Trevi* dal trivio ove adesso fa la principal mostra, dopo essersene divisa porzione per que' condotti, che han dato il nome a strada *Condotti*.

Se ne vede ancora un' antica arcuazione magnifica rifatta da Claudio entro un cortile del palazzo de' Marchesi del Bufalo. Ma non vi apparisce che il cornicione tra muri di travertino. È di travertino anche il cornicione coll' architrave a tre facce, col fregio nudo, e colla cornice semplice. Nella semplicità è il suo grande e il suo bello.

MINERVA MEDICA (LE GALLUCCE)
A Porta maggiore.

Il nome di Gallucce proverrà forse a questo edifizio perchè fatto da Augusto a nome di Gaio e di Lucio suoi nipoti.

È una rotonda, dopo il Panteon la maggiore, divisa in dieci facce, in ciascuna delle quali è una cappella sfondata nel muro, fuorchè nell' ingresso.

Il Palladio vi aggiunge un portico elittico, e altre cappelle curvilinee.

Vi sono adiacenti due curiosi sotterranei mortuari, o sieno *colombarii*.

ARCO DI DRUSO
A Porta S. Sebastiano

È una costruzione ben solida di travertini con un solo arco piantato sopra un basamento semplice, e impostato sopra cornice ben profilata. Da una parte rimane ancora un indizio del frontone. Dall' altra restano due colonne d' africano d' ordine composito sopra piedestalli alti, e con un pezzo d' architrave di buono stile.

MAUSOLEO DI CECILIA METELLA (*Capo di bove*)
Di là di S. Sebastiano sulla via Appia

È un cilindro di travertini tagliati a bugne, e sì ben connessi, che par di getto. Posa su di un basamento quadrato. Che bel fregio! Per i teschi di buoi, de' quali è adorno tra festoncini, è denominato *capo di bove*. La cornice è graziosa. È anche tirata con gusto la cornicetta dov' è l' iscrizione (1).

Nell' interiore è una camera sepolcrale, in cui era un' urna cineraria, la quale è adesso nel cortile del palazzo Farnese a canto all' Ercole non farnesiano.

(1) Ceciliae . Q . Cratici. F . Metelli . Crassi . Crasso il triumviro , che perì nella guerra contro i Parti, innalzò sì bel monumento a sua moglie Cecilia. È questo perciò un monumento sicuro d' amor coniugale tragrande?

Questo sepolcro (maraviglia che siasi conservato) ha servito di fortezza ne' tempi delle fazioni, come lo dimostrano i merli sulla cornice, e quelle mura che gli fanno da un fianco una cittadella quadrata la quale era de' Signori Gaetani.

Tutta la via Appia è piena di ruderi. Prima di giungere a questo monumento sono le camere sepolcrali de' liberti di Livia Augusta e de' Servilii con colombarii. Al di là verso Albano, dove dicesi *Roma vecchia*, è una moltitudine di sepolcri, di tempietti, e di altre fabbriche, fra le quali è un *ustrino* ben grande, in cui si bruciavano i cadaveri della plebaglia.

SEPOLCRO DI C. CESTIO
A porta ostiense (Porta S. Paolo)

Ecco un modelletto delle piramidi egizie. Sopra un basamento quadrato, alto circa 3 piedi, e del giro di 36, s' alza questa piramide alta 110. Ella è tutta coperta di marmo.

Entro nel mezzo è una camera sepolcrale lunga 20, larga 12, e alta 13 con volta a botte. I suoi muri sono intonacati di stucco, con pitture a tempra di donne sagrificanti, di rabeschi, e di vasi allusivi all' officio di C. Cestio *Settemviro degli Epuloni* (1).

(1) Gli *Epuloni* avean cura de' *lettisternii*, cioè de

Tutta questa opera fu fatta in 330 giorni, se pure si ha da credere alla iscrizione che è nel mezzo d'una facciata.

Ne' ristauri fattivi sotto Alessandro VII. si trovò un piedestallo di marmo con sopra un piede di bronzo spettante ad una statua, la quale dovea esser alta 14 in 15 palmi. Tale scoperta fece arguire, che su i quattro angoli del basamento fossero quattro statue con altri ornamenti di colonne, alcune delle quali vi si veggono adiacenti. Forse gli altri mausolei di Metella, de' Plauzii a ponte Lucano sotto Tivoli avranno avuto abbellimenti consimili.

TEMPIO DELLE CAMENE O DI BACCO

(S. Urbano alla Cafarella) Fuori di porta S. Sebastiano.

Non ne resta che un portico di quattro colonne di marmo bianco, corintie, scanalate, bellissime, con bei capitelli, e con architrave a tre facce. Ma si è tutto incastrato villanamente in muri per ridurlo a chiesa (1).

banchetti degli Dei: erano i trattori degli Dei, cioè di loro stessi.

Questo C. Cestio non si sa chi fosse: si crede del tempo di Augusto. E con tutta la sua piramide egli non ha che un nome vano. Orazio, Vitruvio viveranno sempre gloriosi senza piramidi e senza mausolei. Dunque mausolei e piramidi sono vere vanità.

(1) Si crede che Marzio Filippo parente di Augusto

FONTANA EGERIA

A piè del colle, su cui è il suddetto tempio delle Camene; è un *Ninfeo*, o grottesco con fonte e con nicchie, che non si ha da creder lavoro de' tempi di Numa Pompilio. È ben credibile che quel re avesse frequentato questo sito, il quale fattosi poi celebre per la impostura colla ninfa Egeria (1), fosse stato abbellito di colonne e di sculture. Ancora si vede un tronco di statua nella nicchia di mezzo: e in qua e in là sono sparsi frammenti, tra' quali sono anche de' capitelli corinti.

MAUSOLEO DI AUGUSTO *a S. Rocco*.

È rimasto il gran maschio solo, nudo e anche circondato da case. Sopra questa mole circolare s' alzavano diversi piani ornati fin al vertice di alberi sempre verdi. In cima era la statua di Augusto. Al di dietro era un boschetto per passeggi, e al d' avanti que' due

ristaurò questo tempio edificato da M. Fulvio Nobiliore nell' anno di Roma 566, e l' ornò delle statue delle nove muse tolte da Ambracia. V' era anche una grande statua del piccolo poeta L. Azio.

(2) Tutti i legislatori sono ricorsi a qualche inganno Il solo Confucio ha mostrata agli uomini la verità bella e nuda. Mostrare il vero è un dar la vista per camminar dritto.

obelischi, uno de' quali è a S. Maria Maggiore, e l'altro fra i cavalli di monte Cavallo.

Questo Mausoleo era nel campo Marzio, in quel campo, di cui Strabone con una pennellata ci dà idee grandi (1).

TEMPIO DI VESTA O D'ERCOLE VINCITORE O DEL SOLE (*Madonna del Sole*) *Sul Tevere a piè dell' Aventino*

Cella rotonda circondata da portico di 20 colonne corintie, striate, isolate, di marmo bianco a più pezzi, del diametro 2 — 11, alte moduli 21 — 28 $\frac{1}{5}$, compresa la base e il capitello. I loro diametri sono disuguali. L'intercolonnio è 3 moduli.

Le basi sono attiche, ma senza plinto: e posano sopra uno scalino continuato, sotto di cui ne saranno forse degli altri.

Nel capitello le foglie di olivo inferiori vanno più in su di quelle di mezzo. Ma la singolarità è che gli angoli dell' abaco, invece d' essere tagliati al solito, restano acuti.

Non v'è più segno di cornicione, e le colonne sono barbaramente murate.

» (1) Vasta pianura coronata da tumoli sulla sponda
» del Tevere apriva una scena magnifica con portici,
» con tre teatri, con un anfiteatro, con tempii superbi,
» col mausoleo di Augusto ". Non v' era ancora quello di Adriano. V' erano bensì i *Septi* gli steccati costruiti da Lepido per adunarvi i *Comizi*, e ornati da M. Agrippa di marmi e di pitture.

La cella circolare, del diametro di moduli 17 — 29, è di marmo bianco grosso moduli 1 — 14. È talmente ruinata, che è rimasta più bassa delle colonne. Ha un subasamento con cornice alto 7, e il muro di sopra va a bugne.

La porta è larga moduli 4 — 28 $\frac{1}{2}$. È da osservarsi, che ella non è curva, ma retta, per così evitare al di dentro l'arco supino.

Chi sa che bella copertura avesse un tempietto sì elegante! E poteva perciò essere edificato, come si dice, da Numa Pompilio?

TEMPIO DI VESTA O DELLA SIBILLA
A Tivoli

È sullo stesso andare del precedente. Cella rotonda cinta da un peristilio di 18 colonne corintie scanalate, delle quali sono in piedi 11, del diametro 2 — 4, alto 21 — 10, compreso capitello e base.

Esse colonne sono sopra un basamento continuato, alto 7 — 3 $\frac{1}{5}$, cioè un terzo della colonna. Non si vede vestigio di scalini per ascendere al portico.

Gl'intercolonnii sono 4 — 6 $\frac{7}{12}$, e la larghezza del portico è 5 — 3 $\frac{1}{2}$.

Le basi sono attiche senza plinto, colla scozia non curva ma quadra: cosa non bella. E siccome il vivo della colonna è sul vivo del basamento, siegue che l'aggetto della base va in falso; neppur questo è bello.

È anche rimarchevole che la maggior parte de' fusti sono alla vitruviana, cioè a piombo verso il muro, restremati al di fuori: onde l'asse della colonna pende verso il muro. Alcuni però sono a piombo. Questo è ben singolare.

Singolare è anche il capitello men alto d'un diametro con foglie di acanto poco distinte: quelle di sopra assai corte, e il fiore assai grande. Ma queste che per noi sono irregolarità, nol saranno forse state per la situazione, per le adiacenze, per il punto di veduta.

Il cornicione è alto $\frac{3}{17}$ dell' altezza della colonna. L' architrave è a due bande: la inferiore più alta della superiore, come dovrebbe sempre essere, o non lo è sempre.

È bello il fregio con que'teschi di bue, con que' rosoni, e con que' festoncini di frutti fra le corna. Al mezzo d'ogni colonna corrisponde un teschio, e due ne sono negl' intercolonnii.

Nella cornice il gocciolatoio pende così in giù quanto il tallone che v'è sotto: il che fa comparire la cornice più alta di quello che è, ed è più piccola del fregio.

Al di sopra della cornice è uno zoccoletto corrispondente all' asse delle colonne, ed è formato di que'riquadri di pietra che cuoprono il portico, e fanno il nobil soffitto compartito in cassettoni con rosoni in mezzo. Questo soffitto è sostenuto da due membretti d'un profilo grazioso.

Il diametro della cella è quasi quanto l'altezza della colonna, cioè 22 — 2. Il muro è grosso

2 — 1 $\frac{1}{6}$. La porta e le finestre sono restremate; particolarità. Le loro facce hanno astragali che avanzano le cimase superiori: altra particolarità.

Tutto questo tempio è di travertini, eccetto il muro della cella che è di mattoni.

Signori Architetti moderni, vedete che in questo e nell' antecedente edifizio il muro esterno della cella non è imbarazzato da pilastri in corrispondenza delle colonne del portico.

FRONTESPIZIO DI NERONE *(sul Quirinale nel giardino del Contestabile Colonna).*

Alquanti massi di marmo bianco rovesciati per terra e mezzo sepolti sono quel che si chiama *Frontespizio di Nerone*, spettanti chi sa a quale fabbrica (1).

Vi è subasamento, il quale par che continuasse per tutto il dintorno dell' edifizio, con due zoccoli l' uno sull' altro: uno va all' altezza del plinto della base del pilastro; e l'altro all'altezza del toro inferiore, degli orli, e della scozia. Il toro superiore della base è continuato per tutto il basamento.

Il pezzo di pilastro che si vede, dovea essere largo 6 — 1: non è scanalato; è però diminuito alquanto da fondo in cima.

(1) Alcuni lo hanno per un tempio di Giove, altri del Sole edificato da Aureliano, taluni per un palazzo, e anche de' Cornelii.

Il capitello corintio è straordinariamente alto: è alto più di tre moduli. È a tre ordini di foglie.

L' architrave è a due bande: la superiore è più aggettata in su che in giù, e la sua cornice è molto ornata.

Il fregio è a gran fogliami disposti con libertà.

La cornice è a modiglioni, i quali non potevan corrispondere nel mezzo de' pilastri. Il gocciolatoio è magnifico.

Magnifico è il frontespizio, sopra cui è un piccol *acrotero* che ha molto aggetto.

Il capitello è d' un sol pezzo. D' un sol pezzo è l' architrave col fregio insieme. E una gran parte del frontespizio coll' acrotero è un altro pezzo. Massi giganteschi lavorati egregiamente.

Queste reliqne saranno state due secoli fa a un di presso come ora sono. Pure il Palladio vi ha divisato un tempio intero con tutti i fiocchi: pianta, facciata, spaccati, con colonne corintie sopra colonne ioniche, e con tutti i ricci architettonici. Egli volle esercitarsi sull' antico, e fece benissimo. Se lo stesso avessero fatto i Michelangeli, i Cortona, i Maderni, non si vedrebbero i *S. Lorenzi in Miranda.* Roma non dovrebbe avere altra architettura che la romana: vi vorrebbe uno statuto.

TEMPIO DI FAUNO *o di Bacco o di Claudio o Macello di Livia Augusta* (1) *(S. Stefano Rotondo) sul Celio*

Pianta circolare recinta da muro. Il recinto è ora in gran parte giardino, e parte serve di atrio.

Al di dentro è un rango di 36 colonne parimente in circolo. Il rango esteriore, che è di colonne più piccole, è murato, forse da' Papi Simplicio I. e Nicolò V. i quali ne fecero chiesa. Queste colonne aggettano in dentro per la metà della loro grossezza, e i muri sono dipinti dal Pomarancio.

Fra desse colonne sono de' piedidritti, i quali dividon tutto il circuito in otto intervalli, alternatamente alcuni di cinque colonne, altri di quattro. In due degli intervalli di quattro sono colonne più grandi delle altre, e hanno capitello corintio: le altre lo hanno ionico. Alcune sono striate, altre no. Tutte sostengono una specie di cornicetta architravata, non continua, ma tagliata sopra ciascuna colonna. Su di esse colonne s' alza il muro in tondo ad archi; e perchè le otto corintie sono maggiori delle ioniche, anche le loro arcate sono più alte. Gl' intercolonnii sono tutti disuguali.

(1) Macello, cioè piazza per commestibili, come ora si dice la Rotonda, S. Eustachio.

La maggior parte delle colonne sono di granito; alcune di marmo bianco, di cui sono tutte le basi e i capitelli. Il resto è di mattoni.

La copertura è moderna. L' antica, se mai v' è stata, dovea essere di legname, essendo troppo delicati i muri per sostenere la volta.

La pianta è elegante. L' alzato e l' impiego delle colonne è un rappezzo de' tempi bassi.

TEMPIO DELLA PACE (*a Campo Vaccino*)

Si ha questo per uno de' più grandiosi tempii di Roma, edificato da Vespasiano sopra i detrimenti del palazzo di Nerone, e arricchito dalle spoglie della Giudea. V' è chi nol crede tempio, ma tablino dell' aurea casa de' Cesari.

Non restano che tre arconi con pochi altri ruderi, da' quali s' inferisce che era lungo 336, e largo 158. Al d' avanti dovea esservi un portico che abbracciava tutta la larghezza dell' edifizio. In esso portico eran cinque porte, tre delle quali per introdurre nella navata di mezzo, e le altre due nelle navate laterali.

La gran navata di mezzo avea otto colonne corintie addossate a piedritti, i quali sostenevan la sua volta, e i tre arconi per parte delle navate laterali. Ciascuna di queste laterali navate avea tre sfondi, o cappelle: quella

di mezzo era a nicchione; le altre due aveau due ranghi di finestre arcuate, per ciascun rango. I tre arconi tuttavia sussistenti sono uno de' due laterali sfondati.

In questo sfondato di mezzo, come in quello che era in capo alla navata grande, è un nicchione largo 54 adorno di cassettoni con ripartimenti di stucco, de' quali dovea esser ornata anche la gran volta. Sopra ciascuna cappella era un finestrone largo 30.

Delle colonne non è rimasta che una, e questa anche fu tolta via da Paolo V, e santificata nella piazza di S. Maria Maggiore, dove sta senza farvi nulla. Cose da matti. Ella è di marmo bianco, tutta d' un pezzo, scanalata, del diametro 5 — 8 $\frac{1}{2}$. Il fusto è alto 49 $\frac{1}{4}$. La base attica è alta 2 — 11 $\frac{1}{3}$, ed è anche d' un sol pezzo.

L' architrave vien descritto a tre fasce: le due di sotto uguali, e quella di sopra più alta. Ma dov' è questo architrave?

La cornice interna non ha gocciolatoio, ma modiglioni. Benissimo. Il suo soffitto ha rose nel vivo senza cassa nè sfondo. Ma si vorrebbe sapere dove M. Degodetz ha veduta questa cornice.

E il Palladio dove ha trovate le tante cose belle ch' egli mette entro e fuori di questo tempio? Vi ha ideato fin logge con ringhiere, e con balaustri, de' quali fra tante anticaglie non si è mai trovato neppure un frammento.

TERME DI TITO
Sull' Esquilino a S. Pietro in Vincoli

Ne sussistono ruine grandi, e fra queste le *sette sale* conserve d' acqua. Gli archi e le porte sono in tale disposizione che stando nel mezzo si veggon tutte per traverso.

Adiacente a queste Terme era anche il palazzo di Tito. Quivi fu trovato il Laocoonte,

ANFITEATRO FLAVIO (*Colosseo*)

È il più imponente di quanti edifizi son rimasti dell' antichità. Con ragione è denominato *Colosseo*, qualunque altra siasi la causa di tal denominazione (1).

Mole sì strepitosa fu ordinata dagl' imperatori Vespasiano e Tito, e fu compita in due anni e nove mesi. Lo dice Vittore, il quale dice altresì che que' regnanti non ebbero tempo di ornarla delle sculture che vi si eran proposte.

Questa fabbrica rotonda al di fuori, elittica al di dentro, interrata adesso per 12 in 13 piedi, era circondata da qualche scalinata, per cui si ascendeva e si entrava in tutte le arcate.

All' esterno sono quattro ordini: tre di colonne incassate con archi, e l' ultimo di pilastri senza archi.

(1) Dal colosso di Nerone alto 120 piedi.

Il primo ordine è Dorico alto 35 — 4 $\frac{1}{2}$. Il secondo è Ionico 36 — 10 $\frac{1}{2}$. Il terzo corintio 36 — 2. Il quarto è anche corintio 43 — 6. Al di sopra è uno zoccolo alto 4 — 2 $\frac{3}{4}$. L'altezza totale è 165 — 1 $\frac{1}{3}$. La circonferenza interiore 1612. Ma l'esteriore è in molta parte distrutta.

Nel primo ordine le colonne doriche sono del diametro 2 — 8 $\frac{3}{4}$, alte 26: il cornicione 6 — 1 $\frac{3}{4}$ Gli archi sono alti 22 — 5 $\frac{1}{4}$, e larghi 13 — 7. In tutti e quattro gli ordini le colonne sono dello stesso diametro.

Nel secondo ordine le colonne ioniche non sono alte che 24 — 1 $\frac{2}{3}$: il cornicione 6 — 2 $\frac{1}{2}$. Gli archi 20 — 4 $\frac{1}{2}$, e larghi 13 — 7.

Nel terzo ordine le colonne corintie sono alte 24: hanno base toscana alta $\frac{1}{3}$ del diametro. Gli archi 20 — 4, e larghi 13 — 7 $\frac{1}{2}$. La cornice non ha gocciolatoio, ma modiglioni quadrati.

Nel quarto ordine i pilastri sono alti 25 — 9 $\frac{3}{4}$, la base è attica, e il cornicione è alto 6 — 10 $\frac{5}{4}$. È questo un cornicione semplicissimo: rimarchevole è la sua cornice.

È una gran cornice, la quale corona tutto l'edifizio, e predomina su tutte le altre che le sono di sotto, senza avere altra dimensione che quella che deve avere per il suo ordine. Ha il gocciolatoio a tre fasce, nè ha cimasa grande. In questa guisa la cornice riesce più forte e più bella.

A Serlio però piacquero sì poco tutte queste cornici, che le chiamò *tedesche*, e volle quindi arguire che l' architetto ne fosse stato qualche tedesco (1).

Le colonne de' due ordini inferiori aggettano più della metà del loro diametro: quelle del terzo non aggettano che la metà.

Nel secondo e nel terzo ordine le colonne sono sopra piedestalli alti 6. Nel quarto i piedestalli de' pilastri sono alti 8 — 10 ½.

In tutti e quattro gli ordini l' architrave è a tre bande. Meglio se al primo ordine l' architrave fosse senza banda, al secondo ne avesse due, e al terzo tre.

Nell' ultimo ordine l' architrave vien tagliato da canali corrispondenti a que' 240 mensoloni che sopra le finestre, e che nel loro incavo ricevevan le antenne, le quali sostenevano la tenda per coprire quella parte dell' anfiteatro dove erano gli spettatori, e non tutta l' arena.

Le arcate inferiori del dintorno sono numerate, ed erano 80, con piloni larghi 6 — 6. Nella parte settentrionale vi si vede un taglio o incavo dove attaccava il ponte di comunicazione col palazzo imperiale di Tito situato

(1) Si dice che l' architetto ne fosse Rabirio. Si dice anche un Gaudenzio, il quale fosse ucciso subito che fu scoperto cristiano: la memoria di questa favola è nel sotterraneo di S. Luca.

sul Esquilino. Questo corrisponde a un capo dell' asse minore dell' arena. Agli assi erano i quattro ingressi nobili.

I nostri Architetti lincei censurano le parti di questo edifizio non profilate con molta esattezza e le modanature cangianti d' altezza da un luogo all' altro. Minuzie assorbite dalla grandiosità della mole. E quanto più grandiosa, se invece di quattro ordini non fossero che tre, e a colonne isolate, e non archeggiate! E se a due soli ordini? Sublime. E senza colonne, e senza pilastri non sarebbe meglio? Si osservino que' corridori dove i pilon sono senza pilastri: quanto sono belli!

Nel pianterreno sono quattro corridori che girano internamente per tutto il dintorno. I due più grandi, o sieno i portici sono ad arcate, separati l' un dall' altro da piloni. Fra il secondo e terzo corridore è un grande spazio per le scale, nelle quali si entra dal secondo e dal terzo corridore. Nel terzo e quarto corridore, che sono illuminati da spiragli nella volta, si trovano altre scale.

Queste scale portavano ai *vomitorii*, per dove gli spettatori, come se fossero dall' edifizio vomitati, andavano a sedersi sulle gradinate (1).

Tra piloni sono de' corpi quadrati con altre

(1) Gli antichi Romani erano gran vomitatori; e anche nell' esprimersi godevano di quella libertà che a noi manca in tutto.

scale conducenti al secondo piano, e a fianco altri spiragli per illuminare il suo corridore. Al quarto piano le finestre sono a dirittura de' piedestalli: altre finestre sono al di sopra de' piedestalli fra pilastri.

Il muro di faccia, i piloni de' corridori, le volte, tutte le teste de' muri tramezzi, e le catene sono di travertini. Tutto il resto è di mattoni.

Il muro è quasi a piombo nel di dentro, e tutte le ritirate sono al di fuori, come al teatro di Marcello, e come deve essere sempre, affinchè sia più resistente alla spinta delle volte.

L' arena, dove si facevano gli spettacoli, è ora 25 piedi più alta. È un' ellissi lunga 263 — 11, e larga 195 — 1. La lunghezza totale del grand' asse, inclusi i muri e i portici, è 369.

La gradinata si crede che fosse a due *precinzioni* e con 35 giri di gradi o sedili. Ma nè di questa, nè dell' euripo, nè del podio, nè de' portici che erano in cima, rimane più vestigio. Si suppone che vi potessero stare a sedere comodamente 70 in 80 mila spettatori.

Ne' muri interni si veggono degl' incavi longitudinali, come se ne veggono in tante altre ruine, e specialmente nelle terme Antoniane. Non si sa se servissero di sfiatatoi, o di profumieri, o di stillicidii, o se avessero contenuti tubi per varie necessità e delizie. Vi dovean poi essere altri condotti per ridurre l' arena a naumachia.

Ma tanta mole a quale oggetto? L' umanità non ne può soffrire la rimembranza. E Roma non poteva esser Roma senza strazii e senza ingiustizie? Roma cristiana l' ha veduta fortezza, postribolo, e non ha mai pensato a conservarla: l' ha lasciata piuttosto precipitare per servirsi altrove di que' materiali.

Tale qual è ruinata, e di niun uso, è una scuola grande di Architettura. (1) Ma non vi profittò niente quell' architetto Fontana, il quale ne fece una descrizione illeggibile, e avrebbe voluto far nell' arena un tempio il più inarchitettonico.

ANFITEATRO CASTRENSE
A S. Croce in Gerusalemme.

Ecco un altro anfiteatro per servizio de' Pretoriani, i quali aveano il loro *castro pretorio* fra porta Nomentana (*Pia*), e porta Esquilina (*S. Lorenzo*).

Ne resta poco, e quel poco serve per mura della città, nelle quali fu incastrato a' tempi di Totila e di Narsete. É tutto d' opera laterizia con un ordine di colonne corintie della stessa materia senza intonaco, posanti sopra uno zoccolo di travertino, che sporge sotto

(1) Anche scuola di morale è sembrata a non so qual bell' umore, che gli è parsa l' immagine di qualche Papato, parlando come il bove *Roma cave tibi*.

ciascuna colonna come una mensola: chi sa qual basamento o piedestallo vi sarà stato. In esse colonne non apparisce base. Al di sopra v' era un ordine di pilastri, de' quali se ne vede ancora uno, ch' è parimente corintio.

Quivi adiacenti sono delle ruine credute tempii di Venere e di Cupido.

ARCO DI TITO

A piè del Palatino nella via sacra.

Il senato e popolo romano eresse questo monumento all' Imperatore Tito, non perchè egli era la delizia del genere umano, ma per le sue vittorie, e particolarmente per la presa di Gerusalemme, come dimostrano i bassi rilievi ne' lati sotto l' arco.

In un lato è Tito sopra carro trionfale accompagnato da senatori coronati d' alloro. Nell' altro è il resto del trionfo col *candelabro* a sette rami, colla mensa aurea (*tavola de' pani di proposizione*), colle *tube* argentee, e co' vasi del tempio Gerosolimitano.

Questo monumento è tutto di marmo bianco senza malta. È ad un solo arco profondo 14 — 7, largo 21, alto nel suo vano 25 — 5 $\frac{2}{3}$

In ciascuna delle due facciate non restano ora che due colonne composite sopra piedestalli. Ma le ruine adiacenti fanno congetturare che vi fossero due altre colonne consimili, e che la base de' piedestalli ricorresse per tutto il ditorno senza interruzione e senza risalti.

Il piedestallo è alto 8 — 3, e ha molti e molti membri alla base e alla cornice, sopra cui è uno zoccolo, e indi la colonna.

Le colonne sono scanalate, del diametro 1 — 11 $\frac{1}{3}$, alto 20 — 5 $\frac{1}{3}$. La base ha due scozie.

Nel capitello le volute rientrano nel vaso: e dal fiore di mezzo partono di qua e di là fogliami che girano nel vuoto della voluta.

Il cornicione è alto 4 — 11 $\frac{3}{8}$. L' architrave ha tre bande, e la superiore ha troppo aggetto e ornamenti. Troppo ricco è anche il soffitto.

Il fregio è convesso. I suoi alti rilievi, benchè in abbondanza, sono ben distinti. Quel vecchio colassù portato da due uomini rappresenta il fiume Giordano. Indi è un sagrifizio d' un bue.

La cornice non ha membro inornato. I modiglioni non corrispondono al mezzo delle colonne.

Nella facciata verso il Colosseo è un attico colla bella iscrizione. Nell' altra non resta più segno nè di attico, nè di cornice.

L' archivolto ha delle effigie rappresentanti la fama. Fin le chiavi hanno sculture.

L' imposta fa risalto entro l' arco. Nel mezzo della volta è in un riquadro sfondato scolpita un' aquila, che porta in su un uomo. Se questa è l' apoteosi di Tito, dovrebbe questo monumento essergli stato eretto dopo la sua morte.

I compartimenti inferiori della volta sono più alti che larghi; ma vanno diminuendo fin alla direzione della chiave, dove divengono quadrati.

Sopra l' arco è una cameretta a volta, per così alleggerire l' edifizio. Buona economia; così fosse anche negli ornati.

TEMPII DI ROMULO E REMO

Gli edifizi che portano tali nomi non sono certo di quella data, ma del tempo degl' imperatori.

Tale è quello a piè del Palatino presso al Velabro, ora convertito in chiesa di *S. Todo* o Teodosio. È una fabbrica di mattoni in forma circolare senza alcun pregio. Si pretende che ivi fossero esposti bambini Romulo, e Remo, e perciò vi fosse la famosa lupa di bronzo fulminata in una gamba, che ora è in Campidoglio nel palazzo de' Conservatori che nulla conservano.

L' altro che si dice anche tempio di Romulo e Remo è la chiesa di S. Cosmo e Damiano presso al tempio della Pace su la *Via Sacra* a Campo Vaccino. Ancor questo è di mattoni, ma distinto in due parti, una circolare molto interrata, e l' altra quadrilunga. La porta è di bronzo, e nella facciata sono due colonne corintie di porfido con soprornato de' più triti. Pare che questa decorazione sia stata

raccolta chi sa donde, e appiccicata quivi. Un tantino più in là sono due colonne di marmo bianco molto avvallate. Nemmeno quivi è nulla di rimarchevole. V' era bensì rimarchevolissimo il pavimento di marmo bianco, in cui era delineata la pianta di Roma antica, i cui pezzi sono ora per i muri della scala del Museo Capitolino, dopo essere stati fra le cose Farnesiane, e indi donati dal re di Napoli ora re di Spagna Carlo III.

MONUMENTO DELL' ACQUA CLAUDIA
A porta maggiore

Che l' imperatore Claudio condottasse le acque da' fonti Ceruleo e Curzio per 45 miglia, e l' Aniene nuovo per miglia 62, onde questa triplice acqua venne chiamata *Claudia*, si legge in una delle iscrizioni di questo monumento. Che tale costruzione fosse ristaurata da Vespasiano, e poi da Tito, si legge parimente in altre iscrizioni nella facciata rivolta verso la città. E nelle iscrizioni dalla parte di fuori si vede che fu anche riattata da Onorio. Ma per ampliazioni del recinto di Roma fatte da Aureliano non si può sapere da quale de' suddetti imperatori fosse ridotta a quello stato che per la sua magnificenza ha meritato il nome di *Porta maggiore*.

Ella consiste in quattro arconi di massi enormi di travertini con colonne corintie rustiche

Il cornicione e tutto altro è sì malmenato dalle fabbriche aggiunte ne' tempi più bassi, e più vilmente ne' tempi nostri.

Si può osservare qui, come in altri siti del circondario di Roma, l' uso delle porte doppie: uso molto comodo, dove la frequenza è grande.

Sono del pari osservabili i tre condotti l' uno sull' altro, per i quali scorrevano distinte le tre sopraddette acque. Ora non vi va che l' acqua felice, cui diede il suo nome Sisto V. il quale la condusse dalla colonna (*Labico*).

MONUMENTO DELLA STESSA ACQUA
A porta S. Lorenzo

Costruzione di grandi travertini sepolta quasi fin all' imposta. È fiancheggiata da due pilastri dorici, sopra i quali è cornice semplice, e frontespizio. La porta è di sbieco, e alla chiave è scolpita una testa di toro, per cui è stata da alcuni chiamata *porta taurina*.

Vi è sopra un triplice acquedotto: il superiore era per l' acqua Giulia, quello di mezzo per la Tepula, e l' inferiore per la Marzia.

Di qua di questa porta *Viminale* e delle altre vicine *l' Esquilina* e la *Collina*, era il famoso argine (*Agger*) incominciato da Servio Tullio e compito da Tarquinio.

FORO DI NERVA
Presso il tempio della pace

Viene descritto questo foro ricinto tutto da muro con una statua in mezzo, e con tempio in fondo. Desso muro si fa tutto ornato di colonne e di statue.

Non v' è rimasta che una sola statua, Pallade, annicchiata in un pezzo di attico, sotto del quale sono due colonne di marmo bianco, corintie, scanalate, mezzo interrite, del diametro di 3 — 3 $\frac{1}{3}$.

Le colonne risaltano dal muro, in cui eran pilastri corrispondenti, de' quali non è rimasto che il solo capitello.

L' architrave è a tre fasce distinte da paternostri di figura singolare.

Il fregio è tutto ornato di effige componenti di seguito molte storie.

I modiglioni della cornice sono differentemente spaziati,

Nell' mezzo dell' attico è una nicchia rettangola colla suddetta Pallade; e nella sua cornice invece di gocciolatoio sono dentelli, e nella cimasa sono delfini con foglie e con fiori. E perchè?

Anche qui il Palladio ha architettato alla grande.

COLONNA TRAIANA

Fra tutti i fori del mondo il più bello era il foro di Traiano. Peristilii di colonne immense, statue d'ogni sorte, basilica, tempio, arco trionfale, biblioteca Ulpia co' suoi libri elefantini, cioè in avolio; e tante altre sontuosità dove sono? Non v'è rimasta che la sola colonna che era nel mezzo.

Il suo diametro inferiore è di 11—3, il superiore 10, il fusto inclusa la base e il capitello è alto 92. È dunque una colonna dorica; e compreso il piedestallo alto 17, e la statua in cima, la sua totale altezza è 128. E tanto fu levato dal colle Quirinale, affinchè il monumento lo pareggiasse colla sua sommità, come si legge nell' iscrizione (1).

Un piedestallo più bello di questo non par possibile. Che grandiosità di divisioni! che sobrietà di ornati nobili, sì nobilmente disposti!

E quella base così semplice con quel grandioso *toro*, su cui posa la colonna... ah di più bello non si può fare!

Il merito principale di questo monumento è ne' bassi rilievi, i quali ricingono il fusto della colonna spiralmente da fondo in cima con

(1) Ad declarandum quantae altitudinis mons, et locus sit egestus.

23 giri. Le figure sono alte da per tutto 3 palmi, ma quelle sotto al capitello son circa 3 once di più. La prospettiva al solito di quasi tutti i bassirilievi è negletta: gli uomini sono più alti delle case. Questo difetto è però compensato dalla esattezza del disegno e del lavoro, come altresì dalla varietà de' soggetti interessanti.

Vi si contano da 2500 figure di uomini. Vi sono bestie, armi, insegne, marce, passaggi, accampamenti, macchine, allocuzioni, sagrifizii, battaglie, vittorie, trofei. È un monumento prezioso che fa la storia dell' ottimo imperatore Traiano, e particolarmente delle sue gesta contro i Daci, e c' istruisce di molti usi di quel tempo.

Tutto è espresso con intelligenza, come si può osservare nella fierezza di quelle donne della Dacia, le quali si avventano colle faci su' prigionieri romani, e nella disperazione de' loro uomini, che per non cadere schiavi incendiano la lor città e si avvelenano.

Tra le altre cose è da osservarsi il celebre ponte di Traiano sul Danubio. Non vi comparisce sì maraviglioso come ce lo descrive Dione. Non vi sono che due archi di pietra alle estremità, gli altri sembran di legname sopra pilastri di muro. In fatti il Conte Marsili, il quale vide essi piloni, non li trovò abbastanza grossi da reggere archi nè voltoni di pietrame. Ma delle sculture altrove: qui non si tratta che di architettura.

Nel piedestallo è una porticina per cui si va fin alla sommità della colonna per una scaletta a chiocciola di 185 scalini ricavati nel masso medesimo della colonna, e illuminati da 44 non finestre ma forami bislunghi, i quali non tolgono niente alla bellezza del monumento.

Colassù in cima era la statua di Traiano. Ora v'è quella di S. Pietro, il quale non ha alcun rapporto con quell' Imperatore. Avrebbe forse più dritto Traiano d' essere sulla cupola di S. Pietro.

La struttura di questa colonna è di 34 pezzi di marmo connessi con tale accuratezza, che pare ancora di getto.

Grande architetto sarà stato quell' Apollodoro! Ma se egli rivedesse questa sua colonna come in una pozzanghera; nè scorgesse più il suo Foro sì maestosamente da lui architettato, e in suo luogo vedesse casupole, e chiesupole, ah esclamerebbe, che Roma è questa!

TEMPIO DI VENERE E ROMA
Dietro S. Francesca Romana

O del Sole e della Luna, o Triclinii del palazzo de' Cesari.

Due grossi muri curvi addossati l'uno contro l' altro, con ripartimenti di stucco ben lavorati nelle volte. Si suppongono di disegno dell' Imperator Adriano.

Il Palladio vi ha supposto due portici di colonne corintie isolate, nicchie, e tanti altri ornamenti possibili.

MOLE DI ADRIANO
(*Castel S. Angelo*)

Non v'è rimasto che il solo maschio rotondo, sì grande e forte da servir di castello.

Il suo subasamento era quadrato, e il suo corpo era rivestito di marmo ornato di colonne. S' innalzava a più piani in ritirata, arricchiti e di colonne e di statue. In cima era forse quella pigna di bronzo con que' pavoni dello stesso metallo, che ora sono nel giardino di Belvedere. E le statue, e le colonne? Si dice che Costantino avesse fatto balzare le colonne nella sua basilica di S. Paolo.

TEMPIO DI ANTONINO E DI FAUSTINA
Nella via sacra (S. Lorenzo in Miranda)

Vi si vedono ancora alcuni pezzi di muri laterali di travertino a bugne, e un portico di sei colonne corintie nella facciata, e di tre ne' fianchi con pilastro al muro.

Le colonne sono di cipollino di un sol pezzo, con basi e capitelli di marmo bianco. Non sono di diametro differente come in tanti altri edifizi antichi: ciascuna è precisamente di 4—6—7. Anche gl' intercolonnii sono tutti

uguali, cioè un tantino più d' un diametro e mezzo, a riserva di quel di mezzo un po' maggiore.

L'architrave è a due fasce. La fascia inferiore nella fronte è tagliata e incavata per ricevervi la seconda linea della iscrizione (1) Ne' fianchi si vede il bello del cornicione ricorrente da per tutto senza salti nè tagli. Il fregio è ornato in grande: che superbo fregio! Il gocciolatoio è striato, e anche grandiosamente. La cornice è senza dentelli e senza modiglioni, ma ha un ovolo grazioso.

Questo tempio veniva preceduto da un atrio o sia cortile magnifico, in mezzo a cui era quella statua equestre di M. Aurelio in bronzo, la quale ora è nella piazzetta di Campidoglio, e sembra che tuttavia inculchi a' regnanti la felicità del popolo.

Il Palladio riferisce d' aver veduto egli stesso

(1) *Divo Antonino, et Divæ Faustinæ Ex S. C.* Sarà questa la prima Faustina moglie di Antonino Pio, e madre della seconda che fu moglie di M. Aurelio. E la madre e la figlia furono delle più oscene Imperatrici Romane, impegnate a dare tutta la pompa alle loro impudicizie. Ciò non ostante ciascuna fu amata da suo marito, lodata, deificata: e il marito sapeva tutto. Bella lezione per i mariti. Perciò Socrate predicava ad Alcibiade: *maritati: se tua moglie sarà savia, tu sarai felice: se ella sarà una matta, tu sarai filosofo.* Fu tanto filosofo M. Aurelio, che innalzò un tempio alla sua cara Faustina, e v' istituì sacerdotesse nove ragazze dette *Faustiniane*. Giul. Capitolino.

co' suoi propri occhi disfare in questo monumento una parte di colonne corintie con archi bellissimi. Il Palladio riferisce questo sterminio senza arrabbiarsi. Potevasi almeno maravigliare come non si fosse sterminato tutto. Più egli si maraviglierebbe, stupirebbe, se mirasse il *Miranda*.

Dal Colosseo al Campidoglio è una scuola d' architettura antica. Dunque l' architettura moderna si sarà formata a questa scuola. Dunque gli architetti romani avran fatto prodigi di bellezze. Passeggia per Campo Vaccino... *quis . . . temperet a làcrymis* ? È meglio ridere.

Quelle strisce, delle quali sono sfregiate queste colonne, provengono verisimilmente dalle tettoie che ne' tempi bassi vi si attaccavano. Di sì fatte strisce si veggono altrove, e particolarmente nel piedestallo della Colonna Traiana.

BASILICA DI ANTONINO E DI FAUSTINA
(*Dogana a Piazza di Pietra*)

Piuttosto Tempio che Basilica pare ad alcuni, e tempio dedicato a Marte dall' Imperator Antonino.

Consiste in undici colonne corintie di marmo bianco sostenenti parte del cornicione, e in un pezzo di muro di pietre da taglio, cui è attaccato in un angolo un capitello convesso di pilastro.

Sotto le colonne sono due zoccoli che ricorrono per tutto l' edifizio: il superiore va al pian terreno del portico.

Le colonne sono di più pezzi, e del diametro di 4 — 5½. Le loro scanalature dalla parte della piazza sono più profonde, e questa profondità diminuisce gradatamente verso il muro e verso gl' intercolonnii. Gl' intercolonnii non sono uguali.

La base è attica con un astragalo sul toro superiore.

L' architrave al di fuori è a due fasce. Ma al di dentro è a tre, e queste aggettano più in su che in giù, per comparir più alte, non potendo essere guardate che da sotto in su. Per lo stesso riguardo anche gli ornati vi son differenti, ma nel soffitto sono troppo minuti. Quelli che corrispondono agl' intercolonnii soso ripetuti alternatamente.

Il fregio è convesso con una piatta banda sì al di sopra che sotto.

Nella cornice rimangono alcuni membri inferiori che fanno uno stesso pezzo col fregio. Il resto è ruinato, e quello che ora vi si vede è moderno.

Il portico di questo edifizio è a volta. Ma poco se ne scuopre per l' avarizia d' averlo ridotto a Dogana (1)

(1) Dove è stata grande architettura, e poi grande barbarie, come in Egitto, in Grecia, nella Spagna, si è fatto uso degli antichi edifizi, accomodandoli o guastandoli per trarne qualche piccolo servizio.

Questo corintio è uno de' più ben intesi. Invece della solita insulsaggine de' dentelli ha modiglioni gentili.

Il Palladio ne ha fatto un tempio di Marte con portico *perittero*, cioè alato d' ogni intorno. Peccato che questo disegno palladiano non sia stato mai eseguito: difficilmente se ne può ideare un altro più bello.

COLONNA ANTONINA (*a Piazza Colonna*)

È simile alla Traiana. Il suo diametro è 15, e l' altezza totale è 175, inclusovi il S. Paolo, che fa le veci di Antonino Pio. Le sculture non sono del gusto più fino: rappresentano i fasti di M. Aurelio nella guerra contro i Marcomani, e fra le altre curiosità v' è il *Giove Pluvio*.

È bello per la virtù, riflette il buon Rollin, che in tanta ruina di cose romane siensi conservate le due colonne de' due più savi imperatori.

ARCO DI SETTIMIO SEVERO (*a piè del Campidoglio*)

Questo monumento tutto di marmi bianchi posti a secco, eretto dal senato e popolo romano a Settimio Severo, e a suo figliuolo Bassano soprannominato Caracalla (1), è a tre archi. Quelli di fianco sono interriti, e il maggiore

(1) Elio Sparziano lo fa eretto da Caraccalla.

di mezzo lo è anche fin quasi all' imposta. E perchè? Se si sterrasse, si vedrebbero ne' muri interni dell' arco maggiore altri archi di comunicazione co' laterali.

L' ordine è sostenuto da piedistalli sepolti, che hanno zoccoli con base, con cornice, e col dado scolpito d' immagini. La base di essi piedestalli non continua entro gli archi, ma si profila ai piedritti, i quali posano a crudo senza ritirata.

Ciascuno de' tre archi, oltre l' imposta sua propria, ne ha un' altra più giù che spetta agli archi traversi, e che va fin rimpetto a' piedritti. L' imposta propria degli archi laterali è tagliata sotto gli stipiti, benchè sia continuata ne' fianchi. È anche tagliata sotto gli stipiti l' imposta del grand' arco, ma si cangia poi in piattabanda ricorrente al di sopra degli archi laterali.

Fra le colonne, o vero fra i pilastri sono i bassi rilievi con figure d' una stessa dimensione, cioè al solito senza prospettiva. V' è rappresentata la vittoria di Settimio Severo sopra i Parti. In ciascuna delle quattro lunghe bande è ripetuta la stessa canzone, vale a dire Roma trionfante fra soldati Romani e prigionieri in ginocchioni, con una processione di costoro tra carri tirati alcuni da cavalli, altri da buoi. Sagrifizi a Ercole e a Bacco fatti da Severo e da Caracalla, coll' assistenza di Giulia che tiene nn caduceo. Quel

bifolco coll' aratro indica la fondazione di Roma.

Il cornicione risalta sopra ogni colonna. Puh!..

L' attico ha pilastrini corrispondenti alle colonne. È occupato in mezzo da una lunga iscrizione, la quale fu, come tutte le altre, in caratteri di bronzo: e la stessa in ambe le facciate. Vi par cancellato il nome di Geta.

È tradizione, che sopra esso attico fosse un carro trionfale di bronzo co'suoi cavallucci di bronzo. Nell' interno vi sono de' vani con delle scalette.

Il piedestallo è alto 12 — 3 $\frac{5}{12}$. Le colonne 27 — 1, e sono del diametro di 2 — 8 $\frac{1}{2}$. Il cornicione 6 — 3 $\frac{3}{4}$. La base dell' attico 4 — 7 $\frac{1}{2}$, il suo nudo 9 — 0 $\frac{1}{4}$, la sua cornice 1 — 9 $\frac{7}{12}$, il suo zoccolo superiore 1 — 9 $\frac{2}{3}$. Altezza totale 62 — 11 $\frac{1}{6}$.

L' arco grande è largo 20 — 10, lungo 21 — 8 $\frac{3}{4}$, alto 35 — 10 $\frac{1}{3}$. I laterali sono larghi 9 — 2, alti 22 — 3 $\frac{1}{4}$;

Ciascuno de' quattro piloni è in quadrato 8 — 0 $\frac{1}{6}$, e i due muri di fianco son grossi un poco di più.

Le volte sono tutte a cassettoni.

Le colonne sono tutte d' un pezzo, striate e staccate dal muro. La loro base è attica. Le volute de' capitelli non discendono fin alle foglie. Al muro sono attaccati de' pilastri in corrispondenza delle colonne.

L' architrave è a due fasce ben distinte: la superiore è assai più alta, e dovrebbe esser all' opposto. Il fregio è a sguscio e nudo. I membri della cornice pendono tutti avanti.

ARCO DEGLI ARGENTIERI (*al Velabro*)

Anche questo monumento tutto di marmo bianco fu all' Imperator Settimio Severo, a suo figlio, e alla Imperatrice Giulia, eretto dagli *Argentarii*, i quali non erano nè argentieri nè orefici, ma banchieri e mercanti.

È ad un vano solo in piano, largo 9 — 7, alto poco più di 18, sostenuto da due massicci più profondi che larghi, ciascuno col suo piedestallo, e con sopra due pilastrini compositi caricati di bassi rilievi. Anche il cornicione è d' una maniera trita e confusa. Non comparisce che un solo di essi sostegni: l' altro è mezzo compenetrato nella chiesa di S. Giorgio.

La lapide dell' iscrizione occupa l' altezza dell' architrave e del fregio.

I bassirilievi rappresentano sagrifizi, fatti alcuni da Severo, altri da Carcalla. Vi sono anche de' Parti prigionieri.

SETTIZONIO

Si crede un portico fatto dallo stesso Settimio Severo sul pendío del Palatino riguardante il Celio. Si crede, non già a sette, ma a tre ordini l' uno sull' altro. Sisto V. ne portò via delle colonne di giallo per S. Pietro (1).

ARCO DI GALLIENO SULL' ESQUILINO

(*S. Vito*)

Non pare che questo arco fosse fiancheggiato da due altri archi minori, nè con que' risalti, nè con quel frontespizio curvo nell' attico, come vien riportato dal Monfaucon.

È una costruzione di travertini in gran parte slogati malgrado la sua solidità. Non ha altri ornati che di pilastri corinti semplicissimi negli angoli. I corniciami sono lisci. Nell' architrave è l' iscrizione (2).

TERME DI CARACALLA (*Antoniana*)

Opus egregium, dice Elio Sparziano, il quale fra le tante maraviglie inalza alle stelle

(1) Roma avvezza a spogli spoglia anche il suo: ha spesso spogliato un edifizio per abbellirne un altro, o per imbruttirli tutti e due. Il plagiato è men da moso.

(2) Gallieno Clementissimo Principi cujus invicta

la *cella soleare* col suo soffitto di rame o di bronzo d' una tratta tale, che i più dotti meccanici ne restavano di stucco.

Quello che noi sappiamo di certo è che l' Ercole Farnese, la Flora Farnese, il Toro Farnese, le due vasche di piazza Farnese, si sono tratte da queste terme. Quante altre rarità non vi saranno state? E di quale grandiosità non avea da essere questo edifizio? Vi si contavano fin 16 mila sedili di marmo. Ora tutto è ruina grandiosa da recare stupore e malinconia, ma non istruzione alcuna agli artisti, nè a' dilettanti (1).

Quella ruina in tondo adiacente a esse terme, incontro a S. Sisto, si crede il Tempio d' Ercole.

CIRCO DI CARACALLA (*presso Capo di Bove*)

È l' unico Circo di cui si vegga la forma intera. Vi si veggono parecchie ruine del contorno e le due torri per i nobili, e alcuni detrimenti di portici. Le ruine delle mura terminano nella parte curva con porta in mezzo

virtus sola pietate superata est et saloninae sanctissimae Aug. M. Aurelius victor dedicatissimus numini.

(1) Queste terme furono incominciate da Caracalla, e compite da Alessandro Severo.

Tutte le terme dividevansi in due piani, l' inferiore o sia il pian terreno per i bagni: il superiore per gli esercizi di corpo e di mente.

ornata di nicchie, per la quale il vincitore usciva in trionfo.

Nella muratura delle volte sono frequenti vasi di terra cotta *olle* colle bocche rovesciate in giù. Non potevan certo servire per rimandare maggior suono, come ne' teatri, ma piuttosto per rendere le volte meno pesanti.

Vi si vede altresì nel mezzo il vestigio della *spina*, su cui era l'obelisco che ora è in piazza Navona, e si crede che vi sia sotterrata l'ara del dio *Conso*. E perchè non disotterrarla?

EDIFIZIO ROTONDO (*a canto al circo di Caracalla*)

Su la via Appia incontro a S. Sebastiano entro una vigna è un edifizio grande rotondo antico, sopra di cui è una casa moderna. Il suo piano è un poco basso del livello del suolo. Al di dentro è nel mezzo della sua aia un pilone rotondo, sul quale è appoggiata la volta. Onde resta un vano circolare spazioso da girarvi qualunque gran carro. Da qui probabilmente il Vignola prese il partito del sotterraneo al cortile del suo palazzo di Caprarola. Questa rotonda del diametro di 100 in circa è in mezzo a un ricinto quadrato, di cui restano ancora i muri con pilastri. Tutto è di mattoni.

Il Serlio ed il Palladio ne fanno un tempio sontuoso con atrio di peristilii, con vestiboli d'avanti e da dietro, con nicchie al di dentro, e con altri ornamenti.

Sul Quirinale all'alta Semita

Fabbricone sterminato, di cui esistono superbe ruine: le rotonde di S. Bernardo e de' Granari sono tuttavia imponenti. Ma la *Pinacoteca*, dove fu trasportata la biblioteca Ulpia, ridotta a chiesa di certosini, è un salone immenso. La sua lunghezza co' quattro riquadri delle testate, come è attualmente, va a 439—3. Se però si considera soltanto la sala, ella è lunga 180—5 $\frac{1}{6}$ e alta 93—8 $\frac{1}{2}$.

La copertura è una volta a costoloni sostenuta da 8 colonne di granito egizio d'una stessa specie, e tutte d'un pezzo. Se non hanno più il loro proprio colore, se ne ringrazino quegli artisti recenti, i quali non avendo saputo fare quelle altre colonne di stucco simili al granito, seppero tingere il granito simile allo stucco.

Le quattro colonne agli angoli sono corintie, del diametro 4—2 $\frac{3}{4}$; le altre quattro sono composite del diametro 4—4.

Questo miscuglio di ordini differenti in uno stesso piano è unico ne' monumenti antichi. Vitruvio però lo ammette. Ma è il Corintio differente dal Composito?

Che poi le colonne più grosse sieno in mezzo, lo richiede la solidità, perchè vi sostengono

la ricaduta di tre volte, mentre le angolari non ne sostengono che due.

Ciascuna di esse colonne è di diverso diametro: non si è preso che il medio. Sono alte 43 — 6 $\frac{1}{3}$. Il cornicione è alto — 10 6 $\frac{1}{2}$.

Le basi, i capitelli, i corniciami sono di marmo bianco. Tutto il rimanente è di mattoni incrostato di stucco.

L' architrave è a tre bande con cornicette piene di ornamenti. Il solo fregio n' è senza. La cornice n' è stracaricata.

I dentelli sono più alti che larghi. Sopra i modiglioni sono due gocciolatoii di grandezza diversa, e non ve ne dovrebbe essere alcuno. Il superiore è da per tutto ripieno di rose e di conchiglie rinchiuse in fioroncini.

Quello che è di più odioso in questo edifizio, è il frequente risalto che vi fa il cornicione. E questo difetto unito co' suoi tanti ornati è indizio della decadenza che allora il gusto soffriva. Se poi que' frontespizi agli archi non sono moderni, come par che sieno, bisogna dire che a' tempi di Diocleziano o si stasse male ad architetti, o non vi si fosse fatta scelta de' migliori, come non di rado da per tutto accade.

Il Vestibolo circolare, che porta in mezzo alla grande sala, ha 59 — 1 $\frac{1}{2}$ di diametro, ha volta emisferica, e ha i suoi archi supini.

Ecco la Cornacchia d' Esopo. Si tolsero i trofei dell' arco di Traiano per adornare questo monumento eretto a Costantino dopo la sua vittoria sopra Massenzio al Milvio (1). Trista riprova della corruzione del cuore e delle arti.

È a tre archi come quello di Settimio Severo, ma senza comunicazione fra quello di mezzo e i laterali. È come tutti gli altri interrato fin sopra le basi de' piedestalli.

Tutto l' edifizio è di marmi bianchi posti a secco e con ramponi di bronzo a coda di rondine. Ha delle camerette nella direzione dell' attico per diminuire il peso, e per risparmiar materiali, e vi si va per una scaletta interna.

L' altezza totale è 65 — 10 $\frac{3}{4}$. Il piedestallo 12 — 1 $\frac{1}{3}$. Le colonne del diametro 2 — 8 $\frac{2}{3}$ sono alte 26 — 10. L' arco maggiore alto 35 — 10 $\frac{3}{8}$, largo 20 — 1 $\frac{5}{12}$. Gli archi minori alti 23 — 5 $\frac{1}{2}$: la loro larghezza è disuguale; in quello verso il Colosseo è 10 — 5 $\frac{3}{4}$, nell' altro 10 — 3 $\frac{7}{12}$. Ciascuno de' massicci è largo 8 — 10 $\frac{2}{3}$, fuorchè il laterale verso il Colosseo che è 8 — 8 $\frac{3}{5}$. La profondità è 20 — 5, e la larghezza totale è 77.

(1) Nell' iscrizione si è interpolato quell' *instinctu divinitatis*: il marmo v' è più basso, i fori delle lettere vi son più confusi: era prima *Diis faventibus*.

I Piedestalli hanno sotto la base due zoccoli: le loro basi e cornici ricorrono da per tutto, come anche le imposte degli archi.

Le colonne sono di giallo, striate, e disgiunte da' muri dove sono pilastri corrispondenti restremati un poco meno delle colonne, ma sono più corti di queste.

La base è attica, i capitelli sono corinti.

L' architrave è a tre bande senza ornati. La banda inferiore è incastrata nel capitello delle colonne a causa che esse sono più alte de' pilastri. Il fregio è rimasto grezzo: forse per essere stato coperto di metalli, come ne danno segno alcuni pezzetti.

La cornice è senza gocciolatoio, e senza cimasa.

Le volte non sono ornate, lo sono bensì i muri verticali.

La cornice dell' imposta nell' arco maggiore è grande quanto può esserlo quella d' un cornicione, e ha modiglioni e dentelli. I buchi danno indizio di festoni di bronzo.

I bassirilievi delle due bande lunghe sono i soli, che rappresentano i fasti di Costantino, cioè la presa di Verona, la battaglia al Milvio, il suo trionfo per questa vittoria, e un congiario al popolo.

Tutti gli altri riguardano Traiano. Ne' tondi sono cacce, sagrifici ad Apollo e a Diana; l' oriente e l' occidente rappresentati con bighe sotto l' arco ne' due prospetti è Traiano

combattente i Daci. I due pezzi più rimarchevoli sono nell' estremità delle facciate: battaglia contro Decebalo Re de' Daci, sagrificii, allocuzione di Traiano a' soldati, incoronazione d' un Re Parto con un Dacio prigioniere. Nell' altra facciata un principe giovane che supplica Traiano, la Basilica Ulpia, la Via Appia ristaurata, un trionfo. Le otto grandi statue de' prigioneri Daci hanno teste moderne dopo rubate le antiche da Lorenzo de' Medici uccisore d' Alessandro.

Entro la scala sono molti marmi lavorati a fogliami: reliquie d' altri monumenti.

BATTISTERO DI COSTANTINO

(a S. Gio. Laterano)

Il Palladio ha questo per un edifizio moderno composto di spoglie di fabbriche antiche. Egli lo loda per la bella invenzione, e per i vari ornamenti ben intagliati. Ma egli loda anche que' fogliami sopra la base per supplire all' altezza delle colonne di porfido: ripiego irragionevole usato da lui stesso in quelle della porta di S. Giorgio maggiore in Venezia. E quella ripetizione di gole dritte, e quel tritume d' intagli, dove l' occhio non può trovar riposo, sono anche lodevoli.

MAUSOLEO DI S. ELENA (*torre Pignattara*)

Tre miglia fuori di Porta Maggiore su la via Labicana o Prenestina è una fabbrica rotonda con de' nicchioni incavati nel massiccio del muro circondario.

Malgrado la robustezza della costruzione, la parte superiore è quasi smantellata, nè v'è rimasto che un pezzo di volta, la quale da lungi sembra una torre; e perchè vi sono murate delle pignatte (*olle*) per allegerirne il peso, è denominata *torre Pignattara.*

MAUSOLEO O TEMPIO DI BACCO

a S. Agnese fuori le mura

Poco più d' un miglio fuori di Porta Pia (*Collina, o Numentana*) a vista del monte *Sacro,* il quale è a destra di là del ponte Lamentano (*Numentano*), è questo edifizio curioso.

Pianta circolare del diametro 48. Nel mezzo dell' aia è una cuba sostenuta da archi coperti di marmo, e da colonne composite di granito, accoppiate non nella circonferenza; ma verso il centro. Gli archi son disuguali, e disuguali sono le colonne sì nel diametro che nella restremazione. Il ricinto interno è diviso in 16 nicchie alternativamente curve e rettangole.

La copertura e il comignolo della cuba sono cose moderne, come lo sono le pitture. Quelle però della volta, che gira intorno la cuba, rappresentanti vendemmie sono antiche, ma rifatte in molti luoghi.

Nella nicchia di mezzo rimpetto all' ingresso è un' urna di porfido lunga 7 — 5 ½, larga 5 alta 3 — 10. Da tutte le parti vi sono bassirilievi di pampani con putti che raccolgono uva. Nel di dentro in una estremità è una specie di cuscino. Il coverchio sporge in fuori d'ogni intorno un pollice, e nel mezzo d'ogni lato è una testa con festoni che passano per gli angoli. I sostegni a zampe di marmo bianco sono moderni.

Tutto l'edifizio è di mattoni a risèrva delle colonne che sono di granito: le basi, i capitelli, i corniciami, gli stipiti, sono di marmo bianco.

Il corpo di questo edifizio era sopra un subasamento continuato alto 8 — 0½, come apparisce ancora da una parte. Su questo basamento era una specie di corridoro, o un portico con quattro ingressi.

Al di fuori v'era d' avanti un altro portico lungo 44 ½, e largo 15, terminato in curvo.

Seguitava in oltre un gran cortile della stessa figura mistilinea, lungo 518, e largo 118, ricinto d'un muro grosso 2 — 10 ½, traforato da molte finestre. E siccome il sito è

in pendio, resta il muro da una parte interrato e distrutto, mentre dall' altra è elevato di molto, e sostenuto da contraforti.

TORRE DEGLI SCHIAVI

Tre miglia fuori di Porta Maggiore

È una fabbrica tutta di cotto a tre piani di cornici, non si sa se per tempio, per mausoleo, o per altro uso.

Nel piano inferiore è in mezzo un gran pilone, su cui s' erge una volta spaziosa ripartita in sette nicchie. La stessa distribuzione di nicchie è nel piano superiore.

Nel terzo piano prima del nascer della volta sono quattro trafori circolari: specie di finestre straordinarie negli edifizi antichi. Gran parte della volta superiore è diruta.

All' intorno sono molti altri ruderi informi. N' è seminato tutto l' agro Romano, non che il distretto della *Città eterna*. Bel campo per que' rovinamboli che si dicono Antiquari. Ma per chi va in traccia del buono e del bello, qui sia il fine dell' Architettura di Roma antica.

OSSERVAZIONE

Su l' Architettura di Roma antica

Michel Montaigne con tutta la sua sagacità altro non seppe vedere in Roma (in Roma

antica) che il cielo che la copriva, e la terra che la sosteneva. Gli parve piuttosto il di lei sepolcro che le sue ruine. Il mondo nemico della sua lunga prepotenza, dice egli, la fece in pezzi. Ma anche que' pezzi, benchè sfigurati, e dispersi, gli fecero orrore, e li seppellì. Ne restaron però fuori della tomba alcuni detrimenti per dimostrar quella grandezza, che tanti secoli, tanti incendii tante sciagure riunite insieme al suo sterminio non avean potuto interamente distruggere. Ma questi detrimenti non saranno che i più triviali; i più riguardevoli sono stati i primi ad essere distrutti.

Prosiegue il Montaigne, e domanda che cosa ammiriamo noi ora in questa Roma? Gli ammirandi monumenti son nidi di cornacchie e di serpi, sono ovili, son porcili. Fin la sepoltura di Roma è sepolta. Qual Romano antico saprebbe riconoscer la pianta della sua città? Nelle valli colmate da macerie si sono in qua e in là formati monti, *Monte Citorio, Monte Giordano*, *Monte Savelli*; e i monti (*il Settimonzio*) sono talmente corrosi che non si sa concepire come il Campidoglio potesse oltre una moltitudine di case contenere più di trenta tempii, e il tempio di Giove Capitolino. Il suolo è così rialzato dalle ruine che scavandosi a 30 e a 40 piedi di profondità si trova or la testa d' una colonna ancora in piè, ora il selciato di qualche via. Roma papale non ha altri fondamenti che i rottami

di Roma reale consolare ed imperiale. Che contemplazione il sepolcro di questa Roma! (1)

Questo sepolcro qualunque siasi, queste reliquie dell' *Urbe dell' Orbe* meritano d' essere ben osservate. Sono ruine magnifiche dell' impero più prepotente che mai sia stato in questo nostro piccolo globo terracqueo. Sono in gran parte opere pubbliche, e per lo più fatte da cittadini particolari accesi d' amore per il pubblico bene. Questo è un merito di riflesso. Elle ne hanno un altro immediato. Sono opere d' artisti delle colte nazioni antiche. I Greci e i Romani (con buona pace degli Egizi e degli Etruschi) hanno avuto in tutte le Belle Arti il gusto più depurato; e quantunque non senza nei, e forse anche non senza difetti, noi più scienziati di loro, con tutti i nostri sforzi, e con tanti mezzi, e con tanta inquietudine e con tanta presunzione, noi non abbiam saputo finora uguagliarli. Chi si è creduto d' averli sorpassati è un perfetto balordo.

Queste ruine dunque meritan tutta la considerazione. Sono scuole degli artisti: e poichè

(1) Muoiono le città, muoiono i regni:
Cuopre i fasti d' oblio l' arena e l' erba.
Roma però morì per mano non de' Barbari, ma de' Cristiani, che si dilaniarono in guerre civili. Le smanie de' Papi le furono sì funeste, che in tempo della loro residenza in Avignone, Roma avea appena 15 mila abitanti, nè altr' acqua che quella del fiume.

dell' Architettura qui ora si tratta, elle ne insegnano la bontà e la bellezza. A questo profitto si aggiunge un altro più interessante ed è la storia gradevole delle Belle Arti riunita alla storia utile de' costumi e dell' intendimento umano. Onde se il profitto è grande per gli artisti, maggiore è per gli amatori e per i conoscitori, che hanno sempre diretta la mente alla pubblica felicità: tragrande poi per chi ha occasione e cuore da eseguirla.

Se però all' utile e al diletto si ha da ridurre ogni celebrità, vadano a frugare i siti e gli avanzi del Deribitorio, della Grecostasi, delle Latomie, degli Ustrini: si delizino anche intorno la spelonca di Caco, al bosco d' Anna Perenne, al sepolcro d' Acca Laurenta, alla casa del Re Sacrificolo, al Fico Ruminale, alla Colonna Lattaria; godan pure di queste e di altre futilità quegli antiquomani, i quali non amano che l' inutile e lo spinoso. Qualunque mediocre carta topografica vale per tali faccende assai più di tutti i volumi di Roma antica e moderna.

Per la costruzione delle loro fabbriche i Romani impiegarono ne' primi tempi pietre grandi squadrate; indi usarono l' opera *reticolata incerta*, cioè sassi di figura irregolare connessi insieme. Nel miglior tempo della repubblica praticarono spesso l' opera *reticolata certa*, cioè piccioli sassi uguali squadrati e disposti a rete. Vennero poi ai mattoni.

Finalmente sotto gli imperatori adoperarono ogni sorta di materiali, e in qualunque modo. Basta osservar le mura della città, e altri edifizi: vi è ogni sorta di materiali, e i mattoni vi sono d' ogni grandezza, e anche di figura triangolare.

Non occorre parlare della solidità delle loro murature. Noi siamo forse più dotti nel taglio delle pietre, e nel calcolo de' sostegni per resistere alla spinta e al peso delle volte. Dottrina figliuola della nostra povertà. La lor potenza sdegnava tali sottigliezze: niente risparmiava per il grande, per il solido, per il bello. E per meglio conservare i loro muri, gli smaltavan di quell' intonaco, ammirato tanto da noi altri, ammirato e lodato, e non mai imitato.

La sontuosità poi de' marmi più peregrini fu il lusso de' signori del mondo. La loro signoria impiegò per i piedi quello che noi pregiamo oltre modo in quadri: i mosaici non servivan loro che per pavimenti.

Finalmente per quello che spetta agli ordini, i quali formano il merito principale dell' architettura, i Romani li presero interamente dalla Grecia (1). Ma a poco a poco gli alterarono

(1) Son taluni che veggon tutto in Etrusco, e voglion fin le leggi delle XII. tavole prese dall' Etruria. Altri non veggono che in Greco, e ne derivan fin la lingua latina sillaba per sillaba.

coll' ingrandirne i rapporti, col moltiplicare i membri, e col caricarli di ornamenti. Il progresso di questa alterazione è una tal qual regola di cronologia per gli edifizi. Peggio: ne alterarono fin l' uso, non servendosi sempre delle colonne per quello che debbon servire, cioè per sostegni essenziali delle fabbriche. Se ne abusarono anche per ornare poco significantemente, come ne' teatri e negli anfiteatri, e le esageraron sopra piedestalli e fra risalti, specialmente negli archi trionfali.

Si è finora scorsa l' architettura di Roma antica dal tempo de' suoi re fin al quarto secolo dell' era volgare. E là finisce. Da allora fin al risorgimento delle Belle Arti, vale a dire per una buona decina di secoli quale architettura fu in Roma? Niuna. Sempre che per architettura s' intenda una scienza o arte corredata di principii e di regole. Senza regole e senza principii si fabbricò per que' tanti secoli in Roma come Dio volle. E questa è l' architettura che si dice de' *bassi tempi*. Non ostante la sua lunga durata, non se ne parlerà qui che brevemente (1).

(1) Verrà alla luce una storia generale e dettagliata delle Belle arti del disegno ne' tempi bassi. Opera penosa del sig. d'Agincourt, valentuomo Francese di raro merito.

ARCHITETTURA DI ROMA

ne' tempi bassi .

Nel quarto secolo i cristiani si stanarono dalle catacombe, e si elevarouo alle basiliche: saloni reali divisi in tre navate da due file di colonne isolate, col fondo curvilineo. Subito S. Gio. Laterano, S. Pietro, S. Croce in Gerusalemme, S. Lorenzo, S. Agnese, in basiliche edificate da Costantino. Posteriormente da Costanzo S. Maria Maggiore, S. Vitale. Da Teodosio S. Paolo. E da Valentiniano Santa Sabina, S. Pietro in Vincoli, S. Gio. e Paolo ec.

La forma e la struttura delle basiliche de' Romani, i quali se ne servivano per negoziazioni e per tribunali, era bella e sontuosa, come lo indica il nome. Per la basilica di Fano vi volle un Vitruvio. Ma per queste altre basiliche cristiane non si cercavano Vitruvii: bastavano i muratori. E siccome a noi altri uomini ragionevoli piace molto inalzarsi sulle altrui ruine; così piacque moltissimo a que' santissimi primi cristiani, e specialmente ai Pontefici Ottimi Massimi Papi S. Gregorio Magno, e S. Leone Magno distrugger quanto più poterono tempii e monumenti del nefandissimo gentilesimo, strapparne marmi e metalli per santificarli e arricchirne le loro chiese. A maraviglia.

Queste maraviglie come fossero eseguite, noi non possiamo veder bene, perchè alcune sono state smantellate, e rifabbricate nuove in altro modo; altre hanno sofferte tante alterazioni per ristauri, e per ornamenti, che ben poco conservano della loro primitiva struttura. Ciò non di meno vi si dia un' occhiata.

CHIESE DAL IV. FIN AL XV. SECOLO RIMASTE ANCORA BASILICHE

S. LORENZO *fuori delle Mura* (*Nel Campo Varano*)

Il portico sembra molto posteriore alla fondazione della basilica. Le sue quattro colonne scanalate a spire chi sa donde sieno uscite. Fattura ignota alla bella antichità. Reggono nondimeno una cornice.

Nell' interno della Chiesa le file anteriori sono colonne o pezzi di colonne raccolte di qua di là, e impiegate alla carlona con discrepanza di basi e di capitelli (1). Sopra queste colonne non è cornicione, ma girano

(1) In due di essi capitelli, dove sono que' pulpiti di marmo detti *Amboni*, si vede scolpita una ranocchia e una lucertola: questa per indicare il nome di Satiro, e quella di Brastraco, due Architetti Greci, ai quali in certi loro tempii in Roma non fu permesso apporre i nomi.

archi. Novità nell' architettura Romana: vi si badi: ella fa epoca.

Le altre colonne posteriori sono bensì nella stessa direzione, ma in un piano assai più basso, e tanto che sono interrite fin ai due terzi della loro altezza. Sì grande diversità di piani nella stessa pianta mostra le vicende sofferte. Sopra queste colonne è un architrave che non è architrave, ma un accozzamento di frammenti antichi, dove di fregi, dove di cornici, e di altri pezzi eterogenei.

Sopra sì fatto architrave s' erge un altro ordine di colonne, le quali sostengono archi. Ad archi è parimente l' antico chiostro annesso a questa chiesa, ed è sostenuto da colonnette d' ogni razza.

Sono osservabili ancora le finestre piccine piccine, e strettissime terminate in curvo.

S. AGNESE *fuori delle Mura.*

È a due ordini di colonne le une sopra l' altre. Sì le inferiori che le superiori sostengono archetti.

Le colonne sono di differenti specie di marmi e con basi differenti. Ve ne son due striate e imbacchettate sì bisbeticamente, che vi si contano fin 140 scanalature per ciascuna: lavoro di que' tempi irregolari.

Per lo stesso sregolamento si veggono in questa e in altre consimili chiese ammassati

de' belli marmi svelti da monumenti antichi, e scontraffatti e disposti senza disposizione.

S. MARIA MAGGIORE

Si crede fabbricata su le ruine del tempio di Giunone Lucina. È stata tanto rimodernata, che non conserva della sua origine che la forma basilicale colle colonne, le quali saranno state ridotte anche ad uniformità.

S. Paolo (*Fuori delle mura*)

È più che basilica, poichè ha quattro file di colonne grandi, le quali fra tante innovazioni conservan tuttavia la grandiosità de' peristili. Gli arcucci che vi giran sopra sostengono masse enormi di muri. Quivi par che si richiedesse un altro ordine superiore di colonne.

S. SABINA *sull' Aventino*

Nel portico laterale sono due colonne di granito non comune. Nell' altro portico entro al convento e innanzi la porta maggiore della Chiesa sono colonne spirali con altre di genere diverso che sostengono de' brutti arconi. Lo stipite di questa porta maggiore è d' un sol pezzo di marmo assai bello.

Belle sono anche le colonne che formano la gran navata della basilica. Sono tutte uguali,

striate, con buone basi, con bei capitelli corinti, sopra i quali girano archi (1).

S. PIETRO IN VINCOLI (*sull' Esquilino*)

Spaziosa sala a due file di belle colonne scanalate, che sostengono degli archi. Qui osserva più uniformità proveniente certo dalle ristaurazioni posteriori. Forse vi sarà stato al di sopra un altro ordine di colonne.

S. MARIA IN COSMEDIN (*Bocca della verità*)
A piè dell' Aventino

Il tempio della *Pudicizia Patrizia* fu convertito in Chiesa della Madonna, e da' Monaci, o da' maestri greci che vi tenevano scuola, fu detta in *Cosmedin* che significa ornamento.

(1) Non è inverisimile che tutti questi marmi fossero tratti da' tempii di Giunone e di Diana, che erano su questo colle. In questo tempio di Diana si vuole che il Re Servio Tullio avesse eretta una colonna di bronzo in cui erano incisi in *greco* gli articoli della confederazione tra Roma e le città Latine. Che tesoro perduto!

Un altro più peregrino ornamento era in questo medesimo tempio. Un Sabino per ottener grazie dalla Dea Diana le immolò la più grassa vacca ch' egli avesse, come gli fu consigliato dal Sacerdote. Al Sacerdote la carne, le corna al tempio, che fu poi ornato tutto di corna di vacca. Anche a Delos era un altare tutto di corna, e passava per una delle sette maraviglie del mondo.

Se sia ornamento l' avanportico di quattro colonne differenti, che sostengono una volta a botte assai sgarbata, lo dica chi ha occhi. Questa però è un' aggiunta o rifazione recente.

Nel portico che siegue è quel coverchio di chiavica, il quale per l' apertura che è nel suo mezzo ha dato il trivial nome di *bocca della verità*.

L' interno della Chiesa è a tre navate, e le colonne di mezzo che sostengono gli archi, sono d' ogni genere. Accanto alla porta ne sono altre maggiori, come sono quelle che si veggono ancora internate ne' muri.

Vi si è conservata la triplice divisione delle primitive chiese (1)

S. GIORGIO IN VELABRO

Il portico è di colonne isolate che sostengono un buon architrave. L' interno è al solito di colonne d' ogni specie e con capitelli differenti, su quali sono archi. Non hanno altro d' uniforme esse colonne che di esser tutte senza base.

(1) In *Nartece*, in *Ambone*, e in *Santuario*. Quel ricinto di marmo in mezzo co' due pulpiti fa tutta la distinzione.

Quel portichetto di quattro colonne, due con capitello ionico, e due con capitello corintio, e con quell' imbarazzo semigotico al di sopra, non pare della stessa data della chiesa.

L' atrio, che gli succede, ha ogni sorta di colonne con architrave che ricorre per tutti i lati.

La basilica ha due file di colonne eterogenee con basi e capitelli di tutte le specie: e al di sopra archi. Nel mezzo della navata sono belli amboni.

Nel Convento rimane ancora qualche pezzo di chiostro con colonne che reggono archi. Ne' muri si conservan segni di finestrucce arcuate.

S. Cecilia *in Trastevere*

Anche questa basilica è ad arcucci. I moderni per abbellire hanno intonacate di stucco le colonne di marmo.

S. Maria *in Trastevere*

Grossissime colonne di marmi sono in questa basilica, ma tutte di differente diametro, con basi e con capitelli diversi. Quivi non sono archi, ma un grande architrave, sopra cui per modiglioni sono frammenti d' ogni genere di corniciami antichi.

S. Grisogono *in Trastevere*

È molto consimile all' antecedente per la disposione e grandezza delle colonne, fra le quali sono due grandi di porfido. I capitelli però sono moderni.

In queste adiacenze si suppone la Naumachía di Augusto, e le Terme di Severo. Si saranno spogliati e distrutti quelli edifizi per fabbricare e abbellire queste chiese,

Sullo stesso gusto delle perdette basiliche sono le altre chiese antiche, S. Pudenziana, S. Prassede, S. Martino a monti, S. Prisca, S. Saba, Aracaeli, e parecchie altre. Tutto il divario è nella maggiore o minore alterazione che ciascuna ha sofferta per i ristauri e per i pretesi abbellimenti.

OSSERVAZIONI

Su gli edifizi di Roma dal IV°. fino al XV°. secolo

La forma basilicale delle primitive chiese è molto vantaggiosa. Vi si scnopre tntto e da qualunque punto ad una occhiata. V' è nobiltà, v' è sveltezza, Le colonne isolate ugualmente distanti vi fanno il loro ufficio di sostegni, danno grandiosità, e ad ogni movimento dello spettatore gli presentano differenti prospettive.

Queste sono bellezze positive e primarie dell'architettura. Ma qui derivavano da una imitazione meschina, e da un bisogno più meschino. Accordata una volta per servizio di chiesa una basilica, fu un canone per tutti gli architetti o muratori di Roma formar tutte le chiese basilicalmente. E per il piacere di farsi bello col bello altrui, fu dirupato quanto v' era di più superbo nella città, per adornarne le nuove chiese trionfanti.

Le colonne erano impiegate come portava il caso, e senza riguardo a carattere di Ordini, a restremazione di fusti, a rapporti di parti, a convenienza di basi, di capitelli, di cornicioni. Non più il gusto, ma il solo bisogno di fabbricare dirigeva gli artisti, e era un'opera meritoria distruggere per santificare marmi e pietre.

Dove non furon pronti pietrami per cornicioni, si ricorse al ripiego di voltare archi sopra le teste delle colonne. Si avrà anche stimato che tali archi diminuissero il peso della muratura, e rendessero la fabbrica più svelta. La forma però di essi archi fu sempre semicircolare ò sia in pieno centro.

Tali archi poi e archetti si credettero sì comodi, che si adoperarono anche nell' esterior delle fabbriche per sostenere al di sopra altra fabbrica sporgente in fuori come per aria. Questo uso fu frequente e di lunga durata, come si può osservare nel Palazzo di Venezia,

in Castel S. Angelo, nel Palazzo Vaticano, e altrove.

È osservabile il grand' uso di colonne che si fece in que' tempi; Roma n' era ricchissima. E più osservabile è, che le colonne furono costantemente impiegate per sostegni essenziali della costruzione, anzi più che per sostegni. Chi vuol vedere tal uso di colonne, miri i campanili delle prementovate chiese, e di altre ancora. Sempre impiegate per sostenere archi. Ma quali colonne? Piuttosto rocchi di colonne, senza grazia, e senza alcun pregio d' ordine.

I Campanili di questi secoli son tutti a un modo: Torri quadrate altissime, a più ordini di archetti semicircolari sostenuti da colonnucce, con cornici a seghe, e adorni di piccioli dischi di marmo o di vetro variamente coloriti posti in qua in là.

Ma lo sciupío più sfarzoso di colonne fu ne' chiostri. Esiston tuttavia di sì curiosi chiostri in S. Lorenzo fuori delle mura, in S. Sabina, nella Canonica di S. Gio. Laterano, a S. Paolo. Quivi sono colonnette piccine e delicate, poste ora a coppie, or solitarie, le quali co' loro arcucci sostengono le alte mura della fabbrica.

Par certo che di tali colonnucce sieno state lavorate espressamente a questo effetto: sono tutte uniformi. Hanno specie di capitelli, abbozzi di capitelli irregolari. Alcune di esse

colonne sono scanalate a spire. Altre scanalate sono come torte spiralmente, onde vengon dette *torse*.

Dunque si cercava anche allora il bello. E quando, e dove, e da chi non si cerca? Per bellezza dunque furon ficcate di queste colonnette fin nelle finestre. Le finestre d'allora erano piccole, strette, e terminate in semicerchio. Quelle di S. Agnese, di S. Clemente, di S Lorenzo sono sì piccine, che paiono quasi *feritoie;* ma sono senza colonnetta. Con una colonnetta nel mezzo dell' arco n' esistono in S. Paolo, in qualche casuccia in Trastevere presso al ponte Cestio.

Ne' portici le colonne furon adoperate meglio che altrove, cioè con architrave sopra: e tali sono i portici di S. Lorenzo, di S. Giovanni e Paolo, di S. Giorgio in Velabro, di S. Vitale.

Gli altri ornamenti alla gran moda d'allora erano ben curiosi. Nelle cornici delle chiese, de' portici, de' campanili, e di altre fabbriche si mettevano pezzi di sassi o di mattoni tagliati ad angoli acuti, onde formavano come tanti denti di sega, e dove ne occorrevan più ordini, si badava che i denti di sopra andassero in senso contrario di quelli di sotto. Quanti di sì fatti ornati non si veggono in tali edifizi? Ma dove si ha avuta più pretensione è nel portico di S. Giovanni e Paolo sul monte Celio: quivi oltre queste seghe sono

de' modiglioncini con una specie di ovo al di sotto. Con sì belli ovi si avrà forse voluto rappresentare le gocce della pioggia. Questa goffaggine d' ornamento si vede altresì alla Nunziatina, che è contigua al *Foro Transitorio*, dove sono i nobili avanzi del tempio di Marte Ultore. Quanta differenza di gusto nella stessa città, nella stessa fabbrica!

Altri strani effetti del gusto allor dominante si posson mirare in quel resto di edifizio, che volgarmente è detto il *Palazzo di Pilato*, e che alcuni credono di Cola di Rienzo. Nè dell' uno, nè dell' altro. In uno de' suoi lati v' è un' iscrizione in versi, la quale spiega tutto: la poesia corrisponde all' architettura sublime dell' edifizio, e al gusto purgatissimo del secolo XI. Dice dunque che quel portento di palazzo fu ordinato da Nicola figliuolo di Crescenzio primo Duca di Roma, e di Teodora (1); È un ammasso di frammenti d' ogni genere di sculture: le fasce, i modiglioni, le mensole, ne sono intassate. Le colonne vi sono di mattoni, e a sega sono altresì parecchi membri delle cornici.

Ma oltre queste seghe tanto care, si sfoggiarono anche altre leggiadrie, che saranno passate per la maggior raffinatezza di gusto.

(1) La barbara iscrizione è riportata dal P. Abate Nerini ne' suoi Monumenti di S. Alessio.

Tali saranno state quelle frange che si veggono nel muro esteriore del coro di S. Gio. Laterano, e in quella della chiesa d' Aracaeli verso al Campidoglio; quivi è una fila semplice, e colà una doppia fila di archettini con mensolette, dalle quali pendono specie di fiocchi.

Da questa rapida occhiata risulta ben chiaro che dal secolo IV. fin al XV. Roma santa non ebbe l' architettura di Roma profana. Non ebbe anzi architettura alcuna. Il bisogno le fece impiegare colonne degli edifizi antichi. Ma come? Da belle che erano le rese brutte. Non più regola, non più gusto. E dove? in Roma, in mezzo a tante bellezze. Questo stravolgimento di gusto imperversò su tutte le altre Belle Arti, e su le scienze. Come le fabbriche eran le pitture, le sculture, le poesie, l' eloquenza, e tutte le altre operazioni dell' intendimento umano. Nascono le arti, crescono, migliorano, si alterano, decadono, si distruggono, ritornano in fiore; e per le stesse cause che mettono in vicenda i dominii, le nazioni, le città, gl' individui. Tutto è vicenda: umiliante vicenda! Tutto è necessità: dura necessità!

Quell' Architettura, che impropriamente è detta *Gotica*, non ha mai allignato in Roma: forse Roma antica glielo impedì. Il più gran Gotico di Roma è in quegl' imbrogli che si chiaman *Tribune*, e che si credono ornamenti

degli altari maggiori isolati. Si veggono ancora di tali tribune in S. Gio. Laterano, in S. Cecilia, e altrove. Quivi il gotico non è già negli archi, i quali non sono acuti; neppure è nelle colonne, che non sono pertiche: è in que' merletti che centinano intorno agli archi, in quelle fronti piramidali, e in que' finali aguzzi.

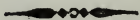
Qualche ombra di archi acuti è rimasta nelle navette della chiesa della Minerva, ne' soprapporti delle porticelle laterali d' Aracaeli, come anche in alcuni ornamenti di mausolei nella stessa chiesa, e in qualche altro luogo. Tranne questi leggieri abbozzi gotici, Roma non ha niente di rimarchevole di quella famosa Architettura. Nemmeno la chiesa Tedesca dell' Anima vi è gotica. Neppur gotiche sono quelle porte delle quali una è a S. Antonio Abate presso a S. Maria Maggiore, in cui fra colonnette sono que' tanti archivolti di marmo come in prospettiva; e l' altra in S. Tommaso in Formis sul monte Celio. Niente di gotico.

Pure l' Architettura gotica avea del merito: naturale, svelta, leggiera, sfogata, dava sorpresa nell' elevatezza delle masse grandi. Malgrado questi suoi pregi Roma non l' ammise. I difetti di quell' architettura erano altrettanto disgustevoli; marmaglia di ornamenti triti e affollati: non colonne grandi isolate per sostegni, ma piloncini o piedritti, a' quali eran inserite colonne perticali a fasci per ornato. Questo difetto, il più evitabile, fu l' unico

adottato nell' architettura romana, e vi fece tanta fortuna che tuttavia vi signoreggia. Onde non si vedranno più colonne isolate, o ben di rado. E in conseguenza non più forme a basilica. Tutti i sostegni di chiese, di portici, di chiostri, di cortili, di logge, saranno piedritti, piloncini, e poi piloni, e piloni enormi, a' quali si addosseranno, o incastreranno non colonnette finte a pertiche, ma colonne vere belle e buone, e non per sostenere ma così per cerimonia e anche per imbarazzo.

ARCHITETTURA

DI ROMA MODERNA

DAL SECOLO XV. FIN AL MDCCLXXXVII.

EDIFIZI DEL SECOLO XV.

Cortile S. Damaso nel palazzo Vaticano

È quel cortile (1) circondato in tre lati da tre ordini di logge (2). Per quanti cangiamenti vi sieno accaduti, spicca il gran divario tra gli archi sostenuti da piloni o pilastri e gli architravi spianati su le colonne. Le due prime logge sono archeggiate e pilastrate: la superiore è a colonne architravate. Quale di queste due costruzioni è la più bella? Chiunque ha occhi dirà subito quella a colonne architravate. Gli antichi in Roma e in Grecia non usaron che questa. Dunque i moderni impegnati a rinnovare le bellezze antiche, e ad accrescerle se si può, non adopereranno che questa. Si stia attento, e si vegga la loro condotta.

(1) *Opere di Giuliano da Maiano Fiorentino n. nel* 1377. *m. nel* 1447.

(2) Logge celebri per le pitture di Raffaello, e per que' rabeschi tratti dall' antico, i quali fanno ora le nostre delizie a dispetto di Vitruvio e del senso comune.

CHIESA DI S. MARCO

La facciata del portico è a due ordini di piloncini archeggiati. A quelli di sotto sono attaccate delle mezze colonne corintie; a quelli di sopra sono de' pilastri anche corinti. Tutta l' opera è di travertini ben connessi.

L' interno dell' antichissima chiesa, non ostante gli abbellimenti sofferti, è ancora basilica ad archetti.

PALAZZO DI VENEZIA

Paulus Venetus Papa Secundus inciso su gli stipiti delle porte e delle finestre fece questo palazzone papale, ora Serenissimo, cioè per gli Ambasciatori Veneti (1).

Il suo esteriore è della maggior semplicità. Que' suoi finestroni incrociati di travi di marmo sono maestosi (2), e ben profilati sono i loro stipiti, come anche quelli delle porte. La corona di merli sostenuta da arcucci vale e cornicioni e balaustrate. La grandezza delle sue divisioni impone. E così nudo com' è, e lasciato in rustico pare Ercole, che si rida delle zerbinerie delle fabbriche adiacenti.

(1) Ed ora pre gli Ambasciatori Austriaci.

(2) L' uso di divider le finestre in quattro parti per via di due stipiti di marmo incrociati, era frequente, allora. Ve ne sono esempi anche nel Vaticano. Quindi derivan forse le *Croisées* de' Francesi.

Nel cortile maggiore presso la scala è una decorazione di travertino, nella quale sì ne' portici di sotto come nelle logge di sopra sono piloncini con archi. Ai piloncini di giù sono inserite mezze colonne doriche, a quelli di su corintie: entrambe su piedestalli alti e secchi.

L' altro cortile è anche a due piani: il primo di colonne corintie isolate, non già rotonde, ma poligone; e su i loro archi sono nel secondo piano altre colonne ioniche parimente con archi.

Se l' interno ora non è comodo, è certamente grandioso.

S. AGOSTINO

La facciata è a due ordini di pilastrini (1) tutti e due con capitellucci d' un embrione di corintio. Porte semplici, finestra rotonda nel mezzo, buon frontespizio in cima fiancheggiato da due mezzi frontespizi, i quali non vanno a ficcarsi sotto al frontespizio principale secondo il bell' uso di Palladio, ma restano disgiunti come due corna.

L' interno è a tre navi con piloni alti intersiati di colonne e di pilastri. Le cappelle sono in curvo, e poco sfondate. Sono bensì più sfondate le due ultime.

(1) *Opere di Baccio Piantelli Fiorentino.*

La cupola di questa chiesa si ha per la prima cupola fatta in Roma, e in conseguenza ella ha patite molte vicende.

LA MADONNA DEL POPOLO

La facciata è sul gusto della precedente, ma più secca. Anche l' interno è a tre navate con piloni, ai quali sono incastrate dalla parte della nave maggiore mezze colonne assai alte d'un corintio ben alto più sviluppato; e dalla parte delle navette sono altre colonne consimili, ma assai più basse.

Gli architravi della nave grande, i quali s' inalzano e s' incurvano sopra gli archi per sostenervi delle specie di sculture, sono pretesi abbellimenti assai posteriori. Chi sa di qual precisa data sia la cupola ottagona? I suoi corinti sono più corinti degli anzidetti.

Ed ecco due chiese a cupola, e a croce chiamata *croce latina*, con capelle sfondate.

Le antiche chiese a basilica non avean cupole, nè cappelle sfondate, nè crociere.

Dàl mezzo di questa chiesa, dove corrispondono le ricche cappelle di Cibo e di Chigi, si possono osservare i quattro stati più rimarchevoli dell' Architettura Romana dopo il ristabilimento delle Belle Arti: la sua alba e il suo rinascimento nel totale dell' edifizio, il suo meriggio nella cappella Chigi diretta da Raffaello d' Urbino, e il suo occaso nella cappella

Cibo architettata da un Fontana. Convien ricordarsene a suo tempo.

S. GIACOMO DEGLI SPAGNUOLI

a Piazza Navona (Circo Agonale)

La facciata è consimile alle antecedenti, col divario che in giù sono pilastri corinti, e in su dorici. Alla rovescia, e a salti.

L' interno è anche sullo stesso andare delle altre, ma le colonne annesse ai piloncini non sono di alcun ordine.

S. PIETRO MONTORIO *sul Gianicolo*

L' esteriore è come le altre; ma l' interno è ad una sola nave con cappelle sfondate. Questa è una nuova forma di chiese.

CAPPELLA SISTINA

L' architettura vi è semplice con belle e grandiose proporzioni. La sua fama è per le pitture di Michelangelo.

PALAZZO SERRESTORI *in Borgo Vecchio (città Leonina)*

Divisioni grandi, semplicità di stipiti nelle finestre, cortile con colonne e con archi.

Mi è ignoto l'architetto di questo edifizio, come altresì del palazzo Gabrielli a *Monte Giordano*, così detto da Giordano Orsini che ne fu il primo padrone. Sono entrambi di questo medesimo secolo.

CHIESA DI S. MARIA DELL' ANIMA

Facciata quadra a tre ordini (1) tutti e tre corinti, e tutti e tre di pilastri piuttosto secchi. Gli ornamenti delle porte sono posteriori, nè vi accordano molto. È però essa facciata (architettata da S. Gallo) assai più discordante coll'interno della chiesa, la quale per essere spettante alla nazion Tedesca fu da altri edificata alla Tedesca.

Ella è a tre navi ugualmente alte, ripartite da piloncini che tiran su fin alla volta. Essi piloncini sono ornati di mezze colonne ben alte con qualche abbozzo di capitelli. Le cappelle laterali sono in curvo di poco sfondo, e alte al pari de' piloncini. Questa specie d'architettura, che non è punto gotica, ha unità, grandiosità, e si mostra tutta.

Ma di qual razza d'architettura è quel Sacrario moderno modernissimo? Si può dir questa la chiesa delle sconcordanze. Il peggio è che non sarà sola.

(1) *Giuliano da S. Gallo Toscano n.* 1443. *m.* 1517.

È osservabile il deposito di Adriano VI. architettato da Baldassare Peruzzi nel secolo susseguente (1).

PALAZZO DI S. PIETRO IN VINCOLI

sull' Esquilino

È quel palazzo attaccato alla chiesa verso settentrione, architettato da S. Gallo per il Cardinal della Rovere che fu poi Giulio II. È forse anche dello stesso architetto il monistero coll' ampio chiostro di colonne ad archi. Quivi incominciano a ricomparire i dentelli. Non si accenna questo edifizio che per conoscere in più oggetti lo stato dell' architettura di quel tempo.

OSSERVAZIONI

Sull' architettura romana del secolo 15°.

Ne' palazzi e in altre abitazioni particolari l' esteriore è grandioso, di poche divisioni, e

(1) È tutto di marmo scolpito da Michelangelo Sanese, e da Nicola Tribolo Fiorentino. Consiste in quattro colonnette corintie disugualmente spaziate. Nell' intercolonnio maggiore, che è nel mezzo, è un arco, sotto cui giace il Papa sdraiato sopra un' urna fra vari ornamenti di sculture. Negl' intercolonii minori sono nicchiette

con euritimia. Finestre ugualmente spaziate; e se in un piano sono rettangole, e se ne' grandi edifizi sono traversate da travi di marmo in croce, nell' altro piano terminano in curvo. Queste finestre curve furon da principio senza imposte nell' arco, poi vennero ingentilite colle imposte.

Incontro al *Governo vecchio* è un palazzino probabilmente di questo secolo, e in tutti e quattro i suoi piani sono finestre curve. Che bella semplicità, e che sodezza in sì picciola fabbrica!

Generalmente le finestre e le porte hanno i loro stipiti con pochi membri e di picciol risalto, senza frontespizi, e con semplicissime cornicette al di fuori e non mai al di dentro.

Ma nelle facciate è ripetuto sovente lo stesso ordine, e talvolta si è saltato dal più robusto al più gentile omesso il medio. Peggio: si è posto il più semplice sopra il più ricco. Ma qual ricchezza? Ordini appena abbozzati, magri, delineati da mano timida. Pure i monumenti dell' antica Roma eran sotto gli occhi di tutti. Non ardivano d' imitarli, temevan di profanarsi.

profonde come camerine, e avanti sonovi statuette allusive a virtù. L' opera finisce piramidalmente con una statuetta intisichita in cima. Il tutto insieme è distinto, ben ripartito, ma ha alquanto del piccolo.

Per la divisione de' piani incominciasi a vedere delle cornicette acute salienti, le quali si andaron poi a roddolcire in fasce.

Nell'interno delle abitazioni, ne' cortili, ne' chiostri si proseguirono i portici e le logge con colonne isolate, girandovi sopra degli archi, come si vede ancora in tanti monisteri, nel palazzo del Governo vecchio, e in quello del duca Sforza Cesarini detto della *Simonía*, perchè tal peccato non accadde in Roma che allora, e poi mai più.

Talora in mancanza di colonne di marmo si praticarono colonne di pietre o di mattoni, non però cilindriche ma poligone, come nel cortile di Venezia, nel portico de'SS. Apostoli, nel Chiostro della Pace. Di questa sorta di colonne si è veduto un solo esempio antico nel tempio del Dio Redicolo.

S' introdussero anche per reggere archi i piedritti o sien piloncini ornati di mezze colonne o di pilastri sopra piedestalli. Questo mal uso è tuttavia in gran moda.

Per le chiese s' inventaron facciate a più ordini, ma senza tanti frontespizi, senza risalti e tagli. Il loro interno, non più basilicale, o fu ripartito con piloni a tre navi, o fu lasciato ad una navata sola con cappelle più o meno sfondate, e tanto sfondate le due ultime all' altar maggiore, che si affettò alla chiesa la forma di croce detta *croce latina*. Si vedrà poi un' altra specie di croce denominata *greca*.

La più gran novità per le chiese di Roma fu la *Cupola*, la quale era cosa vecchia a Venezia, e molto più vecchia a Costantinopoli.

In somma distribuzione ben proporzionata e grandiosa, forme rettangole e monotone, solidità sufficente, decorazione semplice e secca, non risalti, non tagli, non superfluità di ornati formano il carattere architettonico del secolo XV. il quale si ha per l'alba del gusto risorto. Il carattere generale d' un secolo in qualche arte è prodotto dallo stile di qualche principal professore che dà il tuono. Dà anche il tuono qualche signorazzo presuntuoso che tiranneggia i professori. (1)

EDIFIZI DEL SECOLO XVI.

Ecco il Secolo decantato il più florido per tutte le Belle Arti in Italia, e particolarmente in Roma. Si ha questo per la resurrezione

(1) Lo stile sodo in architettura non piace molto a' Francesi: lo hanno per freddo e monotono. Eglino amano il movimento: e per *movimento* intendano interruzioni, risalti, ondulamenti, centinature nelle forme, ne' corniciami, ne' frontoni, e quasi in ogui ornato. Non pochi Italiani sono di tal gusto: e regna anche in Roma. Il solo *movimento* ragionevole in architettura è quello che nasce da' peristili. Dove sono più file di colonne isolate si muovono scene diverse ad ogni moto dello spettatore. Chi vede i peristili del Panteon, di S. Paolo di S. Maria Maggiore, che movimenti non vi vede? e tutto vi è sodo.

del secol d' oro di Augusto. L' Italia si festeggia, anche da se stessa, d' aver operato prodigio sì bello. La più a ringalluzzirsene è la Toscana, la quale senza trascurare le altre sue pretensioni sopra tante anticaglie, ch' ella ad ogni costo vuole per etrusche, si paoneggia de' suoi Mecenati che han prodotto e diffuso per l' Europa il buon gusto in tutto per mezzo degli artisti eccellenti ch' ella ha dato in ogni genere. In fatti Firenze si stimò un' Atene, e i bei Secoli di Pericle, d' Alessandro, d' Augusto si hanno per risuscitati in questo de' Medici signoreggianti in Toscana e in Roma.

CHIOSTRO

Nel Monistero della Pace

Il porticato è di pilastri ionici sopra alti piedestalli appoggiati a piedritti sostenenti archi. Il loggiato superiore è d' un' altra sorta (1) di pilastri a quattro facce con capitellucci corinti, che non sostengono archi, ma architrave: in mezzo di essi pilastri sono delle colonnette ciascuna delle quali posa in falso nel bel mezzo dell' arco di sotto.

Opera ben mediocre e per l' ornato e per la grandezza: nondimeno per quel contrasto

(1) *Opere di Bramante d' Urbino. n.* 1444. *m.* 1514.

degli archi inferiori e dell' architravatura di sopra, e per la distinzione di colonne, e di pilastri, ha un non so che di piccante.

PALAZZO DELLA CANCELLARIA

Tutto di travertini sembra la stessa robustezza, e ha avuto bisogno di rifondazioni.

Il pianterreno è un subasamento bugnato con finestre arcuate. S' erge indi il piano nobile decorato di pilastri corinti disposti come a due a due, con finestre parimente arcuate. Vien poi un altro piano della stessa decorazione, che abbraccia due file di finestre, le une rettangole, e le altre son finestrucce curve. Pochi membri, sobrie cornicette fanno gli ornamenti di esse finestre.

Le porte sono posteriori. Quella della chiesa di S. Lorenzo e Damaso del Vignola, è buona, ma discordante dal totale dell' edifizio. L' altra, che è il portone del palazzo, è di Domenico Fontana, è più discordante, ed è cattiva. Che discrepanza di stili!

Maestosa è la facciata, signorilmente divisa da buone cornici, e coronata da un cornicione conveniente. Vi si debbono osservare i risalti ai due angoli: risalti non molto fastidiosi, perchè danno qualche centro di avancorpi: sono però inutili, e saranno d' un tristo esempio, e di abusi peggiori. Quegli altri risalti

de' piedestalli sotto i pilastri sono assolutamente nocivi alla vista.

Il gran cortile quadrangolare è in buoni rapporti, circondato da due ordini d' archi posanti sopra colonne doriche sì ne' portici del pianterreno come nelle logge del piano nobile. Sopra esse logge è una pilastrata corintia corrispondente all'esterno; ma quivi i pilastri sono meglio disposti, poichè sono fra loro ugualmente distanti.

Corrispondenti alla mole sono le porte interne, la scala, le sale, gli appartamenti: tutto è ripartito in grande.

PALAZZO GIRAUD

in Borgo Nuovo (Città Leonina)

È sullo stesso andamento della cancellaria. Il divario è nelle finestre quadrangolari del pianterreno, e ne' pilastri corinti più binati. Questo accoppiamento di pilastri è nuovo, e si estese ben presto alle colonne. Il cornicione è semplice, e in conseguenza bello. Anche qui la brutta porta che non lega punto col carattere dell' edifizio, è recente. Il cortile è rifatto senza niente di rimarchevole.

CORTILE DI BELVEDERE

nel Vaticano

Il più grande de' cortili, lungo 400 passi dalla scalinata semicircolare sotto l'appartamento Borgia fin al nicchione situato in mezzo a due graziosi casini. L'odiosità di tanta lunghezza veniva tolta dalla ineguaglianza del suolo; anzi l'architetto se ne prevalse per trarne varietà e bellezza. Quindi il cortile ai suoi due terzi veniva interrotto da una doppia scalinata adorna di colonne con un bel fonte in mezzo.

I portici intorno erano ad archi sostenuti da piedritti con pilastri di un dorico imitato dal teatro di Marcello. Al di sopra ricorreva un loggiato di colonne ioniche architravate.

Di tanta grandiosità è rimasto poco, ben poco, e pel taglio che ne fece Sisto V. col framezzarvi la Bibilioteca, e per rifazioni occorsevi più volte per rinforzare i muri riusciti deboli, essendo stato costretto il Bramante a farli lavorare in fretta, e fin di notte.

In Belvedere fece altresì il Bramante quella bizzarra scala a chiocciola con tre ordini d'architettura che porta il di lui nome.

TEMPIETTO

Nel Chiostro di S. Pietro in Montorio

Forma circolare. Sopra un basamento di tre scalini s'innalza un peristilio di 16 colonne doriche di granito alte 22 piedi, le quali sostengono una volta emisferica coronata da una balaustrata. La loro base è attica; ma non migliore. Questo portico circonda una cella parimente rotonda, che ha dentro e fuori pilastri dorici in corrispondenza delle colonne. Quelle di dentro però sono su piedestalli senza sapersi perchè. Il fregio è distinto in triglifi e in metope adorne di varie sculture allusive. Vi è ben ricavata una scaletta a due rami, che conduce ad una cappella sotterranea anche circolare. La cella superiore ha al di fuori nicchiette semplici: e al di dentro ha nicchie le tre porte e l'altre, con fra mezzo delle altre nicchie piccine. È dessa cella coperta da volta emisferica, la quale al di sopra spicca con un attico, e sul vertice ha un cimaccio che sembra un po' troppo pesante.

Ecco la prima chiesa che in Roma dopo 12 secoli fu fatta di forma non basilicale nè rettangola, ma della più bella forma rotonda. Non è questo il suo principal pregio. Il più importante è che questa fu la prima opera architettata ad imitazione delle migliori opere romane. Il Bramante in questo suo tempietto

studiò certamente, nè perdette mai di mira quelli di Vesta e della Sibilla. Questa sua produzione potè lusingare d'esser egli il ristauratore dell'architettura. Ma si sono poi seguite sì buone tracce? In Roma non si è fatto più niente d'uguale, e molto meno di meglio.

Questo edifizio non è però senza qualche neo. La porta taglia due pilastri: questo si può chiamare errore, e si poteva scansare facilmente. Ma che l'attico comparisca troppo alto, e l'ornamento in cima troppo grave, può derivare da mancanza di punto di veduta per non essersi interamente eseguito il disegno dell'architetto. Egli avea ideato intorno al suo tempietto un chiostro assai vasto e circolare, porticato da colonne isolate, con quattro ingressi, con quattro cappelle agli angoli, e con una nicchia tra ciascuna cappella e tra ciascun ingresso.

Opera sontuosa ordinata dal re di Spagna, e da' suoi Ambasciadori in Roma.

Lo stile di Bramante fu prima secco, risentendosi molto del secolo antecedente; divenne poi più grandioso, sodo, e corretto. È anche lodato per la fecondità delle invenzioni, ma biasimato per difetto di solidità forse per causa di Papa Giulio II. che voleva tutto detto fatto. Può mai dunque esser di Bramante il palazzo di Sora come taluni credono? Si vedrà.

PALAZZO CAFFARELLI *ora di Stoppani a S. Andrea della Valle*

Il primo piano è d'un rustico forse troppo risentito, e con cornici troppo aggettate alle finestre. Il secondo piano è con colonne doriche accoppiate, le finestre sono ornate di buon garbo, e ciascuna ha bella ringhiera di pietra. Il cornicione è liscio, e ben adattato. (1).

L'ordine però comparisce un poco pesante, nè sembra felice la dispozione delle colonne accoppiate senza ragione, anzi a torto, poichè impediscono la veduta da una finestra all'altra. L'attico superiore è aggiunto. L'interno è grandioso. Manca un buon cortile, perchè il disegno non è stato mai terminato.

STALLE DI AGOSTINO CHIGI *Ora fenile alla Lungara*

Edifizio a due piani. Il primo con pilastri dorici accoppiati sopra piedestalli distinti, con architrave a tre fasce, con fregio liscio, e con cornice semplice. Il secondo con altrettanti pilastri corinti anche su piedestalli disgiunti. Questa disgiunzione e altezza di piedestalli rende secca l'opera, e la interrompe: molto più

(1) *Opere di Raffaello d' Urbino n.* 1483. *m.* 1520.

interrotta è l'unità dal cornicione del primo ordine. Neppure la porta con quelle colonne doriche sopra piedestalli sì alti è di buono stile.

CAPPELLA GHICI *entro la Chiesa del Popolo*

Pianta graziosa mistilinea coperta da cupola. È decorata di pilastri corinti, che nascono bene da terra, ma si piegan male negli angoli, e sostengono una cornice a salti.

FARNESINA *alla Lungara*

Malgrado la ripetizione de' pilastri dorici ne' due piani, è questo un edifizio elegante ne' suoi rapporti (1). Le finestrine nel fregio, sì disdicevoli altrove, quivi sono graziose. L'interno è anche ripartito bene, e oltre le celebri pitture Raffaellesche, contiene stucchi e chiaroscuri pregevoli dello stesso Peruzzi artista valente.

PALAZZO ALTEMPS *all' Apollinare*

È costruzione del secolo antecedente, come lo dimostra la sua semplicità esterna, con quelle cornici intermedie troppo aggettate, che fanno comparir più tozze di quel che realmente

(1) *Baldassare Peruzzi Sanese n.* 1481. *m.* 1536.

sono le finestre superiori. Desse cornici hanno dentelli: meschini dentelli..

Il cortile è un bel disegno del Peruzzi: è circondato inferiormente da portici ad archi sostenuti da piedritti con pilastri dorici; e superiormente da un loggiato anche ad archi con pilastri ionici, e con balaustri, e termina in un attico grande con buone finestre.

PALAZZO DI PAPA GIULIO III.
ora di Colonna sulla via Flaminia

Le ripartizioni sono grandi. Il primo piano è trattato in corintio, e il secondo dove in corintio e dove in ionico. Questo sproposito chi sa di qual architetto è! L' edifizio ha sofferte varie vicende. Le finestre e le cornici sono buone. È bella sul portone la loggia architravata retta da colonne corintie isolate.

Anche l' interno nel pian terreno è di pilastri corinti, fra' quali sono alcuni isolati come colonne quadrate.

PALAZZO MASSIMI *a strada Papale.*

Il bugnato piano per tutta la facciata è bello. Ingegnoso è il portico di colonne doriche isolate con quell' sarchitrave che ricorre e per il portico, e sopra i pilastri che sono incontro alle colonne, e fuori per tutta la facciata. L' intercolonnio di mezzo è maggiore,

e par che le colonne vadano a due a due, come vanno i pilastri per tutta la facciata. Questo dorico è liscio; ma il soffitto entro al portico è ornato con vaghezza, e vaghe sono quelle nicchie discendenti fin a terra. La porta è gentile; ma perchè con dentelli e con modiglioni? La volta del vestibolo è ornata troppo minutamente, come lo sono anche quelle de' due portici del cortile. Quivi il dorico ha cornice architravata con gocce disposte esattamente sull' architrave. Le porte e le finestre del primo piano son corrette e profilate con gusto.

Il sito obbligato e ristretto non poteva sviluppare maggior ingegno. Ma il savio architetto non ebbe vita sufficente per terminare questa sua opera, proseguita colla solita diversità. La continuazione lungo la strada ha una bella fascia, e buone finestre.

PALAZZO SALVIATI *alla Lungara*

Quelle bugne troppo grossolane e di mal garbo, que' mensoloni alla ringhiera, e quel cornicione goffo (goffo sempre riesce quando ha le mensole invece di modiglioni) rendono l'apparenza di questo edifizio più mastina che greve (1). E perchè quei risalti al cornicione? Del resto le divisioni sono in grande,

(1) *Baccio d' Agnolo Fiorentino n.* 1460. *m.* 1543.

le finestre son ben guernite, il cortile è spazioso, e tutto il resto è magnifico (1)

CHIESA DELLA MADONNA DI LORETO
A Colonna Traiana

Ecco un' altra chiesa di nuova forma (2) Un bel quadrato di fuori sostenuto da uno zoccolo. L' interiore ottagono coperto da una doppia volta ottagona al di dentro, e fuori emisferica. Questa specie di cupola doppia è un' altra novità. Fin qui va bene.

Ma i pilastri composti a due a due, le porte e le finestre sfigurate e con ornatacci insignificanti, e que' frontespizi orrendi sono di Sangallo? Un certo Giacomo del Duca discepolo di Michelangelo vi fece quella gabbia di grilli che fa il lanternino della cupola, e il medesimo vi avrà fatte quelle strambalatezze.

PALAZZETTO PALMA *alla posta di Venezia*

Ben proporzionato e con finestre graziosamente profilate. Troppo alti i piedestalli delle colonne accanto al portone, e nel cortile

(1) Questo architetto fu il primo a ornar le finestre con frontespizi, e le porte con colonne e con cornicione. Questa novità fu da principio urlata, e poi imitata da tutti gli architettori.

(2) *Antonio Sangallo Toscano m.* 1546.

ove è un bel dorico e un bell' ionico. Bella è anche la fascia che ricorre la facciata fra i due piani. Il terzo piano è aggiunto.

PALAZZO ORSINI *ora Santobuono a Pasquino*

Divisioni grandi, semplicità; fin le finestre sono senza cornice. Snl portone è un frontespizio a triangolo equilatero, che non vi fa nulla. L' angolo verso piazza Navona mostra un principio di basamento ben ideato. Ma al di sopra sussistono ancora alcuni archetti, su quali è un ordine troppo svelto per tanta semplicità.

PORTA S. SPIRITO *alla Lungara*

È fiancheggiata da un basamento sodo, da cui risaltano due piedestalli che sostengono due colonne doriche, tra le quali è una nicchia arcuata. Tutta la costruzione è di travertini, e ha tutta la grandiosità Romana, rimasta però a mezzo.

BANCO DI S. SPIRITO.

Subasamento bugnato con bel meandro, e al di sopra una pilastrata corintia portata in concavo con buon attico.

PALAZZO SACCHETTI *a strada Giulia*

Il Sangallo fabbricò per se questo palazzo, il quale fu subito ingrandito da' Sacchetti. La facciata è degna e per i rapporti, e per le divisioni, e per i corniciami, e per quelle fasce doppie, che indicano il pavimento de' piani e l' appoggio delle finestre senza risalti. Il pianterreno ha le finestre piuttosto grevi a causa delle modanature alquanto confuse, e delle mensole troppo grandi e proiette.

Nel cortile il portico è di pilastri dorici ecceduti dalle cornici delle imposte: il soffitto e l' architrave hanno delle gocce senza altri ornati dorici. Buona scala, appartamenti signorili.

Alcune porte e finestre sono restremate: prima imitazione del Tempio della Sibilla Tiburtina, e della dottrina di Vitruvio; imitazione servile d' una forma sconcia.

PALAZZO FARNESE

Fu incominciato dal Sangallo, e dopo che il Cardinal Farnese divenne Papa Paolo III. fu da altri architetti accresciuto e nobilitato tanto, che di quel primo artista non v' è altro che il pianterreno; e questa è forse la cosa migliore che vi sia. Nel di dentro di esso pianterreno le porte e le finestre sono restremate, e vi fan pure la brutta vista per quelle

mostre che più slargano quanto più discendono: sembrano sciancate. Di questo edifizio si riparlerà ben presto.

CAPPELLA PAOLINA *nel Vaticano*

È semplice, e in buone proporzioni. Anche questa cappella vanta famose pitture di Michelangelo.

Le opere di Sangallo sono stimabili per la semplicità delle forme, per la giustezza delle proporzioni, per la sobrietà degli ornati, per la sodezza dello stile, e per la solidità reale e apparente.

EDIFIZI *di architetti ignoti*.

Sono osservabili alcuni palazzi, i quali benchè non abbiano verun nome, e sieno per lo più in siti oscuri, sono però della miglior architettura che abbia fiorito in Roma nella metà di questo suo aureo secolo. Ma tutto il loro bello è nelle sole facciate: l'interno è sparito.

Dietro al monistero della Pace ve ne sono due. Quello di Gualdo è d'un bugnato forte al pianterreno, di pilastri ionici al secondo piano, e di pilastri corinti al terzo: tutti bene spaziati, con finestre di buona forma, di giusta proporzione, guarnito con sobrietà, e con sodi corniciami.

L' altro che gli è accanto, ha un bugnato assai più ben condotto, e nel resto ha consimili pregi.

Presso al palazzo Spada a *Capo di ferro* sono due altri palazzini quasi dello stesso stile regolare e semplice, non ostante qualche risalto de' piedestalli.

Lungo strada *papale* incontro alla *Chiesa nuova* è una casa detta dell' *aquila* per due sculture di questo uccello che vi sono in cima. Il suo bugnato è bellissimo, la ripartizione de' piani è buona, e gli ordini vi sono ben disposti: nel cortiletto è rimasto ancora un vestigio di colonne che reggono architrave.

Il Palazzo Sampieri a piazza *Fiammetta* ha la facciata a bugne del buon gusto. Il cornicione però è troppo sfarzoso, e non pare di questo tempo.

Sembra bensì di questo buon tempo il palazzo Lancellotti in gran parte del suo esterno. È questo un edifizio grande abbellito posteriormente, e contiene delle rarità.

Incontro a questo palazzo nella strada de' *Coronari* è una casa non piccola della medesima buona architettura.

È anche ben architettato il palazzo Cenci presso al Ghetto, specialmente nella parte meridionale. Il restante pare di altra mano, e ha mensole tozze negli appoggi delle finestre.

Dello stesso buono stile è anche il palazzo de' Rossi vicino a S. Gio: de' Fiorentini, e quell' altro contiguo.

Dunque si anderà di bene in meglio: questo è un dovere. Ma il declinare in male e in peggio è un fatto più facile e più frequente del dovere.

VILLA MEDICI *sul monte Pincio*

Palazzo sodo e semplice (1). Dispiaceranno le finestrucce de' *mezzanini*. La facciata riguardante la villa è ornata di sculture salvate dal foro di Traiano. Il portico non è spregevole.

VILLA MADAMA *sul Monte Vario*

Sarebbe forse riuscita bella. Ora com' è, il solo portico ha del grandioso, benchè archeggiato su piedritti (2).

CASINO LANTE *sul Giannicolo*

È bella la loggia di colonne isolate e architravate.

PALAZZO CICCIAPORCI *a Banchi*

È la miglior fabbrica di Giulio Romano in Roma, e da non cederla a qualunque altra

(1) *Di Annibale Lippi*.
(2) *Giulio Romano n.* 1492. *m.* 1546.

nelle proporzioni delle parti e del tutto, nella forma delle porte e delle finestre, nelle fasce che ricorrono sodamente senza interruzione, ne corniciami, nella semplicità che innamora. Non si può parlare che della sola facciata.

Quasi incontro a questo palazzo è quello di Niccolini architettato da Giacomo Sansovino. Le ripartizioni, le bugne, le finestre sono di buona maniera. Ma que' frontespizi vi sono di più.

PALAZZO CENCI *a S. Eustachio*

Bugnato aspro, e frontespizi alle finestre. Tali frontespizi saranno peggio della gramigna.

CHIESA DELLA MADONNA DELL' ORTO

in Trastevere

Croce latina a tre navate di piloni con archi, con cappelle sfondate, e co' tre bracci della crociera terminati in curvo.

Le fabbriche di Giulio Romano sono generalmente architettate con giudizio.

PALAZZO FARNESE

Che ceffo! Grandioso nel tutto e nelle parti (1). Il pianterreno è regolare, le finestre

(1) *Michelangelo Bonarroti Toscano n.* 1474. *m.* 1564.

hanno stipiti e cornici semplici: il portone sembra piuttosto piccolo riguardo alla mole della fabbrica. Fin qui è del Sangallo: il gran resto è di Michelangelo e di altri architetti.

Nel piano nobile le finestre sono fiancheggiate da colonnette, e abbellite da frontespizi. Oh i belli abbellimenti! Invenzioni toscane. Peggio nel piano superiore, dove le finestre curve hanno frontespizi triangolari, stipiti sgraziati, e colonnette sopra mensole. Ma fra tutte queste finestre l'arcifinestra stralarga che fa ringhiera sul portone, con quelle colonne posanti in falso, e con que' tanti pilastrini, che diavoleria è? Non si vuol questa per opera di Michelangelo, ma di Giacomo del Duca suo discepolo.

Opera di Michelangelo è il cornicione: veramente superbo. Ha però del troppo, e delle minuzie: e gigli, e mascheroncini, e membretti in tanta folla stanno bene colassù, e in un edifizio che ha del fiero e quasi del terribile?

Nelle facciate laterali le finestre non sono fra loro ugualmente distanti. Quanto è spiacevole questa diseuritmia! Più spiacevole è l'interruzione nella facciata meridionale per il portico e per la loggia fattevi da Giacomo della Porta seguace di Michelangelo,

Il vestibolo tripartito da due file di colonne isolate è magnifico. Pecca in eccesso di membri, di ornati, e di proiezioni. Chi sa osservare, non ha bisogno di dicerie.

Delle porte e delle finestre restremate entro i portici si è parlato nelle fabbriche di Sangallo.

Il primo piano del cortile è d'un dorico regolare, ma le colonne incastrate restano soffocate dalle imposte. Il secondo piano è d'un ionico meglio condotto. Il terzo è un picciol corintio con risalti grandi. Tre cornicioni invece di un solo.

La scala è maestosa. Il suo archivolto è in prospettiva, come lo sono anche quelli del vestibolo. (1) La situazione della scala taglia la comunicazione degli appartamenti. Appartamenti grandiosi, ma ora non molto comodi.

CAMPIDOGLIO

Tre palazzini, piazzetta, ringhierine, balaustri, formano la moderna magnificenza del Campidoglio. Il tutto insieme ha del leggiadro, quantunque il carattere di Michelangelo fosse terribile.

I due palazzetti laterali sono divergenti verso quello di mezzo: dovrebbero esser l'opposto. Nelle loro facciate i pilastri corinti sono sopra piedestallo incorniciato che ferisce il fusto

(1) In una casaccia al vicolo de' *Chiavari* è una scala con prospettiva consimile. V'è anche qualche resto di buono.

delle colonne ioniche del portico. Desse colonne sono isolate al di fuori, e annicchiate al di dentro, hanno quel capitello a campanacci che si dice d'invenzione di Michelangelo, e hanno dentelli e modiglioni nel soprornato. I soffitti e le piattabande di esso portico sono belli, ma alcuni eccedono in grotteschi di stucco. Le finestre delle facciate hanno belle ringhierine. Ma quelle colonnette ai loro fianchi qual specie di capitello hanno? Il finestrone sguaiato di mezzo è di Giacomo del Duca. Par che si scegliesse apposta costui per fare nelle fabbriche principali i più grossi spropositi (1). Il cornicione è incoronato di balaustri è di statue. Le porte del portico sono buone, ma non le interne, nè la principale. La scala è spaziosa ma non ben illuminata; ha liscia la volta, e i ripiani adorni.

Il palazzo di fronte del Senatore (dell' unico Senatore di Roma) è men ornato, e in conseguenza men difettoso: è anzi regolare. I pilastri corinti sul basamento bugnato vi sono ben disposti. Le finestre in quadro nel secondo piano senza appoggio e come in aria, e i balaustri nel pendío delle scale, non sono piacevoli.

È vaga la piazzetta fronteggiata di balaustri e di monumenti antichi. Il monumento nel

(1) È anche di suo disegno il palazzo Panfili a fontana di Trevi. Che modiglioni! che finestre!

centro, Marco Aurelio, è il solo che sostenga la maestà Capitolina. Il piedestallo è lodato, perchè è disegno di Michelangelo. Il cavallo poi ammirato anche da' più intelligenti di cavalli, è il più detestabile per il solo M. Falconet (1).

CAPPELLA SFORZA *in S. Maria Maggiore*

Ha del grandioso, ma assai più del bizzarro per quelle colonne su quell' alto basamento, per que' tanti risalti, per quegli angoli odiosi, per le contorsioni delle forme, per le finestre bisbetiche.

PORTA PIA

Archivolto centinato. Pilastri proietti per sostenere un frontespizio de' più spropositati. Se il finale nel mezzo fosse terminato, comparirebbe stremamente alto. Finestre con mensole:

(1) Egli lo trova cosciuto, gropputo, panzuto, con una zampa stremamente alzata, con pieghe al collo affettate, e con testa mostruosa. Orrendi per lui son anche i cavalli di Piazza S. Marco in Venezia, e i centauri di Furietti. Il solo cavallo arcibellissimo per M. Falconet è quello, sul quale Pietro il grande se la galoppa sopra uno scoglio, perchè quello è opera dello stesso M. Falconet. Questo Francese, uomo di gran talento e artista di merito, va a balzoni fino ad avere per biasimevole la *Trasfigurazione* di Raffaello, e a trattar da ignorantoni nelle Belle Arti Cicerone, Pausania, Plinio.

non mensole, ma travi di travertini per reggere altri frontespizi mastini. Altre finestre incorniciate a centina, e frontespiziate doppiamente a volute e a tenaglie. E che cosa sono que' piattoni ornati di que' bandoni che finiscono non si sa se in gocce o in fiocchi. Si hanno per satira contro quel buon Papa che ordinò questa porta. E il mascherone sulla chiave ha forse qualche relazione coll' architetto di essa porta?

Bagattelle. Là gloria del divino Michelagnolo è in S. Pietro: si vedrà altrove. In architettura questo toscano *divino* è stato d' un perfetto contrasenso. Talentone sfrenato, fecondo d' idee grandi, e di tutti i capricci. Roma deve tenerlo per un reo di lesa architettura, e tanto più reo che questa arte rinascente allora e debole, in cambio di ricever più vigore da un ingegno così elevato, non n' ebbe che strapazzi e peggioramento. Egli diede il tuono. Senza numero furon i suoi seguaci: niente di più comodo che scapricciarsi. E tuttavia il volgo, se ha da pappagallare qualche cosa creduta bella, la dice invenzione di Michelangelo.

PALAZZO LANCELLOTTI *a Piazza Navona*

È tutto bugnato, ben distribuito, con porte, con finestre, e con corniciame di buona grazia (1).

(1) *Di Pirro Ligorio napoletano n.* 1507. *m.* 1573.

CASINO *nella Villa Vaticana*

Grazioso. Distribuito correttamente, con colonne isolate e architravate. Il Caffeaus dirimpetto è corrispondente. L'amenità de' parterri e de' fonti dà risalto. Sarebbe più grato, se vi fossero meno ornamenti.

PORTONE DEGLI ORTI FARNESIANI

a Campo Vaccino

È ben condotto: ma l'attico con quelle cariatidi è troppo grande (1).

PALAZZO DI FIRENZE *a Campo Marzo*

Riaccomodato nelle facciate interne del cortile e del giardino con decorazione ionica e corintia, con porte, con finestre, e con nicchie di buon gusto.

PORTA DEL POPOLO

Dalla parte di fuori, piedestalli troppo alti, forse per essersi assegnate colonne piccole. Ma esse colonne vi fanno poca funzione, e vi cagionano risalti. Il fregio è ben compartito

(2) *Il Vignola n.* 1507. *m.* 1573.

in triglifi e in metope. L' attico è piuttosto alto. I piedritti dell' arcata sono troppo larghi, l' imposta aggetta assai, ed è importunamente continuata fra le colonne e dietro. Povero è l' archivolto. E que' barbacani sotto al cornicione vi sono ben oziosi. È questa nondimeno la miglior porta di Roma.

La parte riguardante la città è disegno del Bernini. Meno ricchezza, e meno difetti.

CHIESA DEL GESU

Croce latina con fondo curvilineo, e con cappelle molto sfondate, sopra le quali sono delle tribune, che furon le prime,

Questa fabbrica non fu condotta dal Vignola che fino alla cornice, e fin là si mantiene l' eleganza de' profili, e la regolarità de' membri. Il resto fu esagerato da Giacomo della Porta.

S. ANDREA *a Ponte Molle*

Tempietto di forma quasi quadrata, con pilastri corinti senza piedestalli, e quello che è più valutabile senza cornice. Meglio se si fosse risparmiata anche quella sopra cui è imposta la cuba. L' altare sfondato ha due belle nicchie ai lati, ma le loro imposte (non necessarie) urtano i pilastri. Meno necessari sono que' quattro riquadri arcuati che fanno de' compartimenti spiacevoli.

La facciata accorda a maraviglia coll'interno. Ma que' due frontespizi sono ben importuni: insulsi sono gli ornamenti fra i capitelli: le finestre a nicchia sono graziose.

PALAZZO DI PAPA GIULIO III.

fuori di Porta del Popolo (all'Arco Scuro)

Nella facciata, che è soda, sono disdicevoli le colonne sopra alto piedestallo ammantate di bugne: bugne grossolane che ingoffiscono il portone, le finestre, e le nicchie del primo piano. Su questo piano così rustico è il nobile corintio.

Il portico interno è a semicerchio con colonne ioniche architravate, le quali vi fanno tanto bene quanto male i pilastri. Al di sopra sono ingrati i piccoli pilastri corinti fra i grandi. Nè può molto piacere la cornice a mensole.

Al suddetto portico semicircolare attacca un cortile rettilineo ornate di colonne ioniche architravate e molto ben disposte; ma starebbero assai meglio se fossero senza piedestalli, e a livello delle altre.

Succede poi un Ninfeo ben ideato, con gentili ornamenti, e con nicchie. Il Vignola era vago di nicchie.

sulla montagna di Viterbo (Monte Cimino)

È situato sul ciglio del monte, e ha al di sotto il paese di Caprarola, la cui strada principale corrisponde drittamente al Palazzo, lasciandogli avanti una sufficente piazza.

Una ampia scalinata a due rami, ora dritti ora curvi, forma un avancorpo con piazze pensili ricinte di balaustrate, e con vari prospetti ornati convenientemente; per i quali si va ai sotterranei provisti d'ogni sorte di comodi.

La forma del palazzo è pentagona, fiancheggiata da cinque baloardi, e circondata da fosso o da contrafosso. Piccante misto d'architettura civile a militare adattato al sito e ad una delizia.

L'esteriore è a due ordini. Ionico con finestre arcuate: e Corintio che oltre il piano nobile abbraccia anche le finestre de' mezzanini superiori.

In questo pentagono è iscritto un circolo. Onde nel di dentro risulta circolare il cortile, e circolari sono i portici e le logge, come anche la scala. Le camere però sono tutte rettangole (eccetto la cappella che è rotonda) e tutte hanno l'uscita libera alle logge e ai portici(1):

(1) Tutte le camere sono dipinte dagli *Zuccheri*, e le

La decorazione e nel tutto e nelle parti è regolata con avvedutezza.

Avvedutezza maggiore spicca nella comodità. L' edifizio non è grande, e grandi sono le sue parti proviste di tutti i comodi.

Nella solidità poi trionfa l'ingegno dell'architetto. Egli seppe trar profitto dal sito, e fino al primo piano non si servì d'altri muri che del monte stesso, che è di sasso tufaceo, e peperino, tagliato a scalpello. Incavato nel medesimo sasso è tutto il sotterraneo, e il fosso e il contrafosso. Il piano del cortile è inferiormente sostenuto nel centro da un pilone rotondo vuoto che riceve le acque piovane, e lascia intorno di se un andito circolare, probabilmente ad imitazione di quell' edifizio antico presso al Circo di Caracalla creduto tempio dal Palladio e dal Serlio.

I giardini contigui dietro al palazzo sono distribuiti deliziosamente e in diversi piani a seconda del monte, con varietà di scale, di fonti, di sculture, d'alberi, di spalliere, di parterri, e con un del casino in cima.

logge e la scala dal Tempesta. Il loro principal pregio è che Annibal Caro con altri belli spiriti di quel tempo diresse il pennello. Ciascuna camera ha il suo nome ricavato da soggetti dipintivi; del *mappamondo*, degli *angeli*, de' *sogni*, della *solitudine*, delle *arti*, de' *filosofi*, de' *concilii*, de' *fasti Farnesiani ec.* Le prospettive sono dipinte dallo stesso Vignola, il quale amava questo genere di pittura, e diceva che la scienza della prospettiva gli avea aperto l' ingegno per l' arte di fabbricare.

È qnesto insomma un complesso di eleganza e di sodezza. È fuori dell' ordinario, ma senza bizzarrie, e molto meno senza capricci. È il prodotto d' una mente feconda e sana: e tale era quella del Vignola, uno de' più benemeriti dell' architettura rinascente.

PALAZZO SPADA *a capo di Ferro*.

È ben proporzionato ne' suoi piani. Il primo è a bugne di buona forma. Il piano nobile ha finestre e nicchie con bei profili e con ornamenti discreti. Al di sopra gli ornati sono in abbondanza, ma distinti. Buone fasce orizzontali, e buon cornicione. Nel cortile è un dorico non disprezzabile (1).

La scala è del Borromini, come anche la colonnata dorica nel giardinetto fatta in prospettiva a gara della scala regia Vaticana del Bernini.

CAPPELLA PERRETTI O SISTINA
in S. Maria Maggiore

Croce Greca a quattro arconi che sostengono una cupola. Pilastri corinti sono anche nell' interno del tamburo importunamente e con cornice più importuna. Le finestre sono

(1) *Di Giulio Mazzoni Piacentino.*

grevi e con frontespizi: tutto il resto è oppresso da ornati (1).

VILLA NEGRONI

Era ricca di fontane, di boschetti, di sculture. Il casino sulla spianata delle Terme Diocleziane ha due ordini di finestrucce, e al di sopra nel mezzo ha un attico sì alto che abbraccia tre ranghi di finestre. L' interno è ben distribuito. È vistoso il portone della villa malgrado l' annicchiamento delle sue colonne ioniche.

L' altro palazzetto in giù ha nel primo piano pilastri dorici, nel secondo ionici, e nel terzo corinti ciascuno col suo cornicione, come se fossero tre case una su l' altra.

S. GIOVANNI LATERANO

La facciata laterale incontro a S. Maria Maggiore. Il portico ha in giù pilastri dorici con dentelli, e insu pilastri corinti. Che sbalzo!

Nel palazzo contiguo le finestre hanno mostre grossolane, e le porte hanno bugne. Su lo stesso fare è il palazzo Vaticano sulla piazza.

Al portico di *Sancta Sanctorum* la disposizione de' triglifi e delle mensole è la più inarchitettonica.

(1) *Di Domenico Fontana comasco n.* 1543. *m.* 1607.

A traverso del gran cortile di Belvedere, e nemmeno a livello de' corridori, con volta goffa sostenuta da piloni goffi.

FONTANA FELICE *a Termini*

Le colonne ioniche vi stanno passabilmente: l' attico è troppo alto. Quel tozzo e informe Mosè fa sgorgar acqua fin dalle fauci de' lioni.

PALAZZO ALBANI *alle quattro Fontane*

Edifizio grande senza grandiosità.

Meschinelle le quattro Fontane nel più bel luogo di Roma,

OBELISCHI

Il Fontana alzò quattro Obelischi: a S. Pietro, a S. Gio. Laterano, al Popolo, a S. Maria Maggiore. Poteva anche adattarvi piedestalli semplici senza tanti listelli, bastoncini, e cornici: la semplicità di quelle masse Egizie non richiede che piedestalli semplicissimi: dadi.

Gli si poteva altresì risparmiare l'incomodo del trasporto. Fu, ed è dovere, il rialzare gli Obelischi: il rialzargli negli stessi siti era un omaggio alla rispettabile antichità (1).

(1) L' antichità si rispetta più colle parole che co' fatti.

La parte riguardante la piazza e lo stradone fu rialzata dal Fontana e abbellita. La facciata grande è maestosa; buon cornicione, finestre bene spaziate, e malgrado i tanti frontespizi, la massa è bella. Manca di regolarità, e potrebbe averla grandiosamente, se le si tagliasse quel budello della Dataria, si prolungasse l' angolo occidentale, e vi si facessero tre portoni, mentre ora non ne ha che uno solo in un angolo, ed anche difettoso.

Il Fontana slargò anche la piazza (che si poteva slargare di più e renderla regolare), e dalle vicine Terme di Costantino vi trasportò que' due colossi con que' due cavalli, che han dato al Colle Quirinale il nome di *Monte Cavallo*. Egli li situò vantaggiosamente incontro al palazzo e allo stradone (1).

I Romani imperatori per fasto trasportarono dall' Egitto gli Obelischi, i quali non vi significavan più nulla. E per fasto i Romani Papi li hanno trasportati da Cerchi, da Mausolei ove servivano di mero ornamento, per erigerli nelle piazze e adornarne il centro. Ma che ornamento è quell' arido sasso tra fabbriche aride? Un buon albero di cipresso vi farebbe meglio. All' incontro fra le verdure d' un giardino fanno assai bene questi o altri monumenti di pietra, come si vede nelle ville Medici, Mattei, Albani.

(1) Que'due gruppi sono stati per due secoli come li collocò il Fontana, parallelamente, e stavan bene. Dunque stieno meglio: si rendano divergenti, e vi si ficchi

Il Fontana avea più talento per la meccanica, che gusto per l' architettura.

Il cortile è vasto, ed anche comodo per i portici. Ha loggia nel fondo con pilastri accoppiati.

La scala è spaziosa, ma ha l'inconveniente d' essere spirale e sostenuta da colonne. Roma non ha penuria di sì fatte scale incomode (1).

CHIESA DI S. SALVATORE *in Lauro*

Croce latina con cupola, con colonne corintie binate e non isolate, con pilastri piegati, e con cornicione a salti.

S. SPIRITO *in Sassia*

La facciata della chiesa sopra una scalinata

tra mezzo un obelisco Egizio, ma sopra piedestalli di piedestalli, affinchè spicchi più tisico, e discordi maggiormente dalle sculture Greche.

Lo stesso ingegnere che in tutta la gala della meccanica ha fatto la conversione de' cavalli e l' erezione dell' obelisco, ha formato il progetto di trasportare quell'altro obelisco famoso che da Augusto fu eretto in Campo Marzo per gnomone, e collocarlo nel Vaticano entro la scala a chiocciola di Bramante, dicendo essere questo il *vero reliquiario per quella reliquia*. Se questo progetto non si eseguisce, è un miracolo.

Un altro architetto ha progettato di porre lo stesso obelisco in fondo alla strada del *Babuino* fra decorazioni Egizie.

(1) *Di Ottaviano Mascherino Bolognese*.

curva ha due ordini di pilastri compositi, nicchie e riquadri negl' interpilastri, e un bel frontone in cima senza risalti e frascherie.

L' interno abbellito dal Sangallo ha pilastri corinti, sopra i quali sono de' dorici semplici. Questo sproposito di decorazione è compensato dalla proporzione del vaso, e dalla forma curva delle cappelle di poco sfondo.

Il palazzo annesso è d' un prospetto sodo, ha cortile sfogato a due ordini, ma con archi su le colonne isolate.

S. MARIA DELLA TRASPONTINA

Costruzione dispendiosa, ma di poco gusto.

PALAZZO GIUSTINIANI

Di passabile architettura (1).

FONTANONI *a S. Pietro in Montorio.*

Le colonne ioniche minute su piedestalli secchi par che traballino sotto quell' attico sì alto e pesante. Il ricettacolo dell' acqua, di quella tanta acqua, non avea bisogno di centinatura.

(1) *Di Gio. Fontana n.* 1540. *m.* 1614.

FONTANA *a Ponte Sisto*

La cascata dell' acqua ha dello straordinario, e fa un grand' effetto alla bella strada Giulia. Più ne farebbe, se vi fossero scogli e rupi invece delle secche colonne annicchiate impropriamente (1).

LA SAPIENZA

Edifizio tagliato in grande, con buoni ornamenti alle porte e alle finestre, e con buon cornicione. Ma le finestre non sono disposte in ugual distanza fra loro.

Il cortile è bene sfogato; ma le imposte degli archi sono troppo aggettate sopra i pilastri. Ne' portici è qualche confusione di capitelli, di stipiti, di cornici. Le scale non sono molto agiate (2).

La chiesa in fondo al cortile è un delirio del Borromini e fuori e dentro e sopra.

CHIESA DEL GESU

Proseguíta con pilastri compositi accoppiati sì d'appresso che le alette de' piedritti restan magre, e gli archivolti sproporzionati. La cupola al di fuori è la più svistosa. La facciata

(1) Gio. Fontana fratello di Domenico fece a Frascati molte belle fontane nelle ville Aldobrandini e Mondragone.

(2) *Giacomo della Porta Milanese*

ha due ordini, piedestalli disgiunti, risalti in abbondanza, cinque frontespizi l' uno su l' altro, e frontespizi alle nicchie e alle finestre laterali. Non era questo il disegno di Vignola. Quanta distanza da Vignola a Giacomo della Porta! E quanta distanza da questo al P. Pozzo architetto dell' altare di S. Ignazio! altare de' più ricchi, de' più grandi, e de' più brutti.

L' altre chiese del medesimo della Porta hanno le medesime irregolarità. E sono: S. Luigi de' Francesi, S. Maria in Via, La Madonna de' Monti, S. Paolo alle tre Fontane; la chiesa de' Greci ha qualche merito.

Ne' palazzi lo stile di questo architetto è stato vario. Alcuni sono sull' andare della Sapienza, e sono passabili, quali sono: di Gottofredi a piazza di Venezia, di Niccolini a piazza Colonna, di Belvedere nella villa Aldobrandini a Frascati.

Altri poi formican de' soliti abusi, di frontespizi, di risalti, di mezzanini ec. e tali sono: di Marescotti, di Serlupi, di Ghigi. Vestibolo maestoso, cortile grande e comodo, e anche bello fin al dorico, ma insù degenera. La scala è grandiosa, e se voltasse dalla parte opposta, gli appartamenti, che sono signorili, proseguirebbero per tutta la facciata lungo il *Corso*.

PALAZZO SPADA *al Corso*.

La facciata è molto posteriore. Giacomo della Porta non era sì pazzo. Fra gli altri spropositi, saltano agli occhi d' ognuno i portoni fiancheggiati da piedestalli altissimi, sopra i quali sono piccoli pilastri mostruosi, cioè alla rovescia, stretti in giù e larghi insù. Invenzione di Michelangelo (1).

Molte fontane sono di questo architetto. Alle piazze Navona, Colonna, del Popolo, della Rotonda, del Campidoglio, della Madonna de' Monti. La migliore è quella delle *Tartarughe* a piazza Mattei, e l' altra dentro al Campidoglio dov' è la statua di Marforio.

PALAZZO BONELLI O IMPERIALI *a SS. Apostoli*

Di proporzioni giuste grandiose sì nell' esterno che nell' interno. Ornato elegantemente con sobrietà (2).

Consimili sono il palazzo Santacroce, e de' Muti Papazzurri a' SS. Apostoli e alla Pilotta.

(1) Nel suo famoso mausoleo di Giulio II. a S. Pietro in Vincoli sono sì belli pilastri, e tanto bellissimi che sono stati imitati da molti professori di architettura; e i padroni delle fabbriche li hanno tollerati. Se chi fa edificare non ha gusto, gli artisti non stanno a segno.

(2) *Francesco Peparelli*.

PALAZZO RUSPOLI *al Corso*

I piani non vi sono felicemente divisi: (1) il primo è alto quasi quanto i due superiori presi insieme, e le finestre dell'ultimo piano sono troppo vicine al tetto. I frontespizi lo rendono greve. Il cornicione, benchè abbia membri superflui e dentelli, lo scuopre bene, nè fa risalti. È celebre la scala Gaetani, e con qualche ragione.

PALAZZO SAGRIPANTE *a Piazza Fiammetta*

È anche mal distribuito, e mal adorno nelle porte e nelle finestre.

COLLEGIO ROMANO

Prospetto severo e disarmonico: finestre informi, porte con mensoloni bestiali, cornicione aspro, divisioni inesatte, cortile a due ordini di pilastri ionici e corinti strozzati dalle imposte.

CHIESA DI S. GIACOMO DEGL' INCURABILI

L'interno è di figura elittica con due arconi al diametro maggiore, con altri due archi

(1) *Bartolomeo Ammati Toscano n.* 1511. *m.* 1586.

al diametro minore, e con altri archetti frammezzo. Cappelle e cappelline sfondate, curve, e coperte di calotte. Pilastri compositi con cornice a salti. Volta a lunette triangolari acute (1).

Peggio. La facciata a due ordini mal ideati non ha veruna relazione coll' interiore. Questa però è del Maderno.

Della stessa tinta è la chiesa di Monserrato, e quella della Scala.

S. ANDREA DELLA VALLE

Chiesa delle più grandi e sontuose di croce latina, ad una navata, con cappelle sfondate, con coro semicircolare, con cupola doppia la più grande dopo la Vaticana. Facciata magnifica a due ordini, a più frontespizi, a infiniti risalti. In questa fabbrica ebbero parte alcuni architetti del secolo susseguente, il Maderno, ed il Rainaldi (2).

EDIFIZI D' IGNOTO AUTORE

Palazzo Cesi in Borgo vecchio. Facciata soda ben compartita da buone fasce, e con portone di pilastri dorici. Il cortile è a tre ordini trattati passabilmente. Ma è insoffribile

(1) *Francesco da Volterra m.* 1588.
(2) *Pietro Olivieri Romano n.* 1515. *m.* 1599

la decorazione alla scala, dove con pilastri fantasticati di rustico, con zampe di bestie per base, e con due volutine ioniche in cima.

Tra i palazzi *Giraud e Accoramboni* è un palazzino che ha delle parti buone.

Il palazzo *Sora* presso la Chiesa Nuova ha triglifi e metope nel portone, e sulle finestre, e negli estremi che son proietti. Nel secondo piano gli estremi sono ionici, ma ciascuna finestra è fra pilastri corinti con frontespizi alternativamente curvi e triangolari, e tutti dentellati senza un perchè. La disposizione delle finestre è come ha voluto il caso. Il terzo piano ha negli angoli de' corinti assai svelti. Il cortile è a due ordini di colonne ioniche antiche e archeggiate. E può mai essere d' un Bramante tale arlecchinata?

Quel palazzetto rintannato alla strada de' *Baullari* presso la cancelleria si vuole di Michelangelo, e si vuole un modello del Farnese. Nè l' uno nè l' altro. È d' un' architettura più regolare.

OSSERVAZIONI

Sull' architettura del secolo XVI.

Questo secolo strombettato sì florido in tutti gli oggetti del gusto ebbe in Roma nell' architettura un principio di belle speranze. Il Bramante ed il Sangallo trattaron la decorazione

architettonica con quella modestia che è prodotta da uno studio nuovo su monumenti antichi. Con più disinvoltura e con molta intelligenza procederono il Peruzzi, Raffaello, il Vignola. Onde 1.° gli ordini furon meglio delineati. 2.° Si conobbe la bellezza delle colonne isolate. 3.° Si detestò l' abuso degli archi sopra i capitelli delle colonne. 4.° S' introdusse varietà di forme nelle chiese e ne' palazzi. 5.° S' ingrandì la distribuzione (1). Pregi importanti e reali dell' architettura.

Questi pregi e questi progressi vennero corroborati dalle traduzioni e da' comenti di Vitruvio, e furon posti in sistema dall' Alberti, dal Serlio, dal Vignola, dal Palladio, dallo Scamozzi, e da tanti altri dottori dell' arte di fabbricare.

Niente di più lusinghiero per cogliere il meglio e l' ottimo, e per istabilirlo solidamente in perpetuo. Ma sul più bello un Michelangelo colla sublimità del suo ingegno rovesciò tutto riempiendo tutto di bizzarrie. Non è sempre il più savio chi impone. Egli impose ai Fontana, ai Porta, agli Ammanati, a uno stuolo: guastò il suo secolo, e ne preparò de' peggiori. Ecco gli abusi introdotti o promossi da lui e da' suoi settari,

(1) *Grande*, *grandioso* è dove sono espresse le sole parti necessarie. Piccolo, dove anche le piccole e le minute.

1.° Colonne che poco o nulla sostengono. 2.° Colonne annicchiate, e accopiate. 3.° Ripetizione d' uno stesso ordine in più piani. 4.° Ordini di grandezza e di genere differente in un piano medesimo. 5.° Un ordine per più piani. 6.° Ordine senza carattere, e misto di caratteri differenti in uno stesso ordine. 7.° Piedestalli senza risparmio. 8.° Pilastri fin alla rovescia, più larghi sopra che sotto. 9.° Trascuratezza di proporzioni. 10.° Profili a capriccio. 11.° Superfluità di membri. 12.° Profusione di ornati, e insignificanti, e contrasignificanti, e inconvenienti. 13.° Mensole e mensoloni alle porte, alle finestre, alle cornici. 14.° Ripetizione di cornicioni ad ogni piano, come di case sopra case. 15.° Frontespizi d' ogni razza, dentro e fuori, e da per tutto. 16.° Piegature di cornici e di pilastri. 17.° Risalti di risalti fin negli appoggi delle finestre. 18.° Rustico e bugne fin alle colonne e alle finestre superiori (1). 19.° Cornici dentro e fuori a mensoloni, a dentelli, a modiglioni, come fauci di doppia e triplice dentatura da sbranar gli occhi. 20.° Chiese con facciate a due piani, e internamente ingombrate da piloni: non più peristili, vere bellezze dell' architettura.

(1) Le bugne più stridenti sono a quel palazzo Santacroce, che perciò è detto, *a punta di diamante*. Gli angoli e le finestre stroppiano la vista.

21.° Altari con colonne inutili sopra una catasta di piedestalli e con frontoni stravaganti. 22.° Cupole e cupolini (1). 23.° Scale spirali con colonne sulle rampe. 24.° Balaustri ne' pendii, e alla rovescia e faccettati (2). 25.° Mezzanini con finestruccole tra finestre grandi, e al di sopra del cornicione.

Di questi vizi e di altri ancora anderà ricca l' architettura Romana de' due secoli susseguenti. Sarebbe perciò tediosa la descrizione delle fabbriche; basterà per la maggior parte di esse un elenco cronologico e per alcune si accennerà il più rimarchevole in bene o in male sempre a profitto dell' osservatore.

(1) Una volta emisferica, la quale cuopra un edifizio circolare, come al Panteon non è cupola. Se tutto il Panteon è slanciato in aria, e venga sostenuto da quattro altissimi piloni, allora sì che si dice *Cupola*. Gli Architetti moderni di niente si paoneggian più che delle loro cupole, e di cupole doppie affinchè sieno di graziosa vista e fuori e dentro: taluni hanno altrove osato elevarle non su piloni, ma su colonne. Ma *cui bono* tanto meccanismo? Al di fuori una massa di fabbrica insulsa. Al di dentro un vano spropositato; se vi si è sotto dà torcicollo; e da lungi fa come un buco, o un muro squarciato, specialmente nelle croci latine.

(2) *Balaustri* non sono che aborti di colonnette, colonnette strozzate, o mostri di colonnette. E perchè non colonnette belle e semplici nelle ringhiere, e ne' ripari dove convengono?

(1) La chiesa nuova a croce latina con cupola: oscura, cappelle sfondate più oscure, e anditi oscurissimi. Facciata a due ordini, ricca, grande, e cogli ordinari difetti. Consimili son le facciate delle chiese seguenti: *S. Girolamo degli Schiavoni*; *La Consolazione*; *Le Convertite*.

Il campanile di Campidoglio: torre quadrangolare a tre ordini di pilastri con ringhiera e statua in cima.

Palazzo Conti: grande, e con parti buone.

Palazzo Borghese: forma strana, come d' un cimbalo, per le aggiunte posteriori. Finestrucce de' mezzanini. Buona divisione ne' piani, e finestre ben profilate. Cortile vago per il doppio ordine di colonne accoppiate con grazia, e per gli archi girati lodevolmente su gli architravi, e non barbaramente su i capitelli. Scale grandi, appartamenti magnifici. La facciatina a Ripetta è del Maderno, e non è tutta ben condotta.

(2) *S. Anastasia*; *S. Maria Liberatrice*; *Palazzo Verospi al Corso*; *Palazzo Lante alla Sapienza*, passabili.

(1) *Di Martino Lunghi Lombardo*.

(2) *Di Onorio Lunghi figlio dell' antecedente n.* 1569 *m.* 1618.

Casino Odescalchi fuori di porta del Popolo: orrendo.

S. Carlo al Corso, con tutti gli abusi di Pietro da Cortona e di altri.

(1) *S. Vincenzo Anastasio* a Fontana di Trevi. Aggruppamento di colonne, di cartocci, di frontespizi.

S. Antonino de' Portoghesi; *La Madonna dell' Orto* con facciata adorna di gugliette, come se tali arnesi convenissero al tutelare degli orti.

(2) *S. Giovanni de' Fiorentini*; *S. Giacomo degli incurabili*: facciata.

S. Susanna. Fin il frontespizio è merlettato di balaustri.

La Vittoria. Facciata gemella all' antecedente. Cappelle anguste. L' architetto era stuccatore, e si scapricciò.

Palazzo Strozzi rimodernato passabilmente.

Palazzo Barbarini. Papa Urbano VIII. l' ordinò alla papale.

Palazzo Mattei non pare del Maderno. Benchè vi manchi l' unità, e cortile corrispondente, è uno de' più belli edifizi di Roma: maestoso, ben distribuito con porte e con finestre profilate egregiamente, e con superbo cornicione.

(1) *Di Martino Lunghi il giovane figlio di Onorio m.* 1657.

(2) *Di Carlo Maderno Milanese n.* 1556. *m.* 1629.

(1) *Palazzo de' Cassinesi a S. Calisto.* La facciata è divisa in grande con decorazione in piccolo.

(2) *Cappella Borghese in S. Maria Maggiore*, consimile alla Sistina che l' è dirimpetto, ma più ricca e più scorretta.

Palazzo Sciarra. La facciata, l' unica facciata di questo edifizio rimasto incompleto, è la più bella fra tante sontuosità Romane. La sua bellezza è nella semplicità. Divisioni giuste, poche, e in conseguenza grandi. Finestre spaziate ugualmente; fasce indicanti le divisioni de' piani e gli appoggi delle finestre; stipiti e mostre necessari. Non tagli, non risalti, non riquadri, non frontespizi, non ornati insignificanti, non frascherie, non cornici intermedie. Un cornicione in cima. Ecco la buona architettura. Tutto v' è grande, uno, e semplice: innamora. Il solo portone, tanto ammirato dal volgo, perchè lo crede d' un sol pezzo, non accorda molto colla semplicità dell' edifizio: ed è inoltre viziosetto per i piedestalli troppo alti e troppo profilati e incorniciati.

(3) *Palazzo Rospigliosi*: vasto, e non altro.

Palazzino di Villa Borghese: buona pianta, ma sì carico di ornati che non si sa quale guardare.

(1) *Di Orazio Torregiani*,
(2) *Di Flaminio Ponzio Lombardo*.
(3) *Di Giovanni Fiammingo Vasanzio*.

(1) *Palazzino Aldobrandini a Montemagnanapoli*. Facciata di qualche venustà arricchita di sculture antiche.

S. Francesca Romana. Accanto al tempio della Pace, all' Arco di Tito, e a vista di tante venerande reliquie della morta Roma, fare un portico d' ordine composito al di dentro, e di un dorico al di fuori; d' un dorico che va a svanire fra pilastri corinti rampicati sopra piedestalli altissimi!

Palazzo Costaguti. *Villa Giustiniani* fuori di porta del Popolo.

(2) *Palazzo di Governo* a piazza Madama, ornato allo sproposito.

(3) *S. Ignazio*. Buona pianta malmenata dal P. Grassi. La facciata è dell' Algari, è ricca, è grande. Dunque sarà bella? Il P. Pozzi co' suoi altari di S. Luigi e di S. Ignazio grandi e straricchi ha dimostrato, che colla grandezza e colla ricchezza si fa il bruttissimo.

Villa Lodovisi ben distribuita, e con casini decenti.

(4) *S. Carlo a Catinari*, *S. Cregorio*, *S. Caterina da Siena*: sontuosità e irregolarità.

(5) *La Pace*. Portico curvo di colonne

(1) *Carlo Lombardo Aretino n.* 1549. *m.* 1520.
(2) *Luigi Cigoli Toscano n.* 1559. *m.* 1613.
(3) *Domenichino n.* 1581. *m.* 1641.
(4) *Gio. Batista Soria Romano n.* 1581. *m.* 1669.
(5) *Pietro da Cortona n.* 1596. *m.* 1609.

doriche accoppiate, architravate, e con fregio liscio: anche il frontespizio sulla porta, la quale non ne ha bisogno alcuno è curvo: la volta è ornata piacevolmente. La parte superiore della facciata è tutta centinata di pilastri e di colonne, di cornici rotte, di finestre sconce e di frontespizi l' un dentro l' altro. L' interno è di buona pianta ottagona con buona cupola, e con volta ripartita vagamente in cassettoni esagoni, ma con pilastri piegati negli angoli, e con cornici che tagliano i pilastri.

S. Maria in Vialata. Portico a due piani di colonne corintie e composite, isolate, architravate, e mal disposte con pilastri a gruppi. Cornicione tagliato dall' arco della loggia, e in cima frontespizio insipido.

S. Martina, o S. Lucca. La facciata è un impasto di pilastri e di colonne annicchiate in una centinatura di frastagli e di risalti, con un aborto di frotespizietto (1). La pianta è una buona croce greca, proporzionata, e terminata in curvo, ma ornata sul gusto di fuori. Il sotterraneo ha una volta piana con buoni stucchi.

Villa Sacchetti sopra la Valle dell' Inferno fuori di porta Angelica. È tutto in

(1) Pietro da Cortona ebbe questo edifizio per il suo capo d' opera. Lo fece nel foro Romano. Dunque egli avea le traveggole.

ruina, benchè non le sia passato addosso che un secolo.

Castel Fusano di là da Ostia, spettante al principe Chigi. Fabbrica solida, comoda, semplice, e in conseguenza bella. V' è qualche difetto di euritmia nelle porte e nelle finestre a causa della scaletta.

(1) *Villa Panfili* disegnata in tutta l' amenità. Palazzino elegante, con sala rotonda illuminata da sopra, con camere riquadrate intorno, e con molti comodi ben ricavati. I bei ornamenti di stucchi sono ad imitazione di alcuni della villa Adriana a Tivoli.

(2) *S. Agnese a Piazza Navona*, è una delle più gentili chiese di Roma, specialmente nella facciata, la quale s' innalza sopra una spaziosa scalinata con un solo corintio ben diretto. Quella incavatina le dà grazia. La balaustrata lascia campeggiare la cupola, la quale pecca di acuto, ed è fiancheggiata da due campanili che non vi stan male. Malissimo vi stanno i frontespizi, e mal guernite sono le porte e le finestre. L' interno che è del Rainaldi, è a croce latina di buona proporzione, ma troppo tormentata negli angoli.

Oratorio della Chiesa Nuova. L' esteriore è una stravaganza. È da ammirarsi il meccanismo della volta in piano. Più stimabile è

(1) *Alessandro Algardi Bolognese n.* 1602. *m.* 1654.
(2) *Francesco Borromini Comasco n.* 1599. *m.* 1667.

l' abitazione degli stessi PP. dell' Oratorio fabbricata con molto giudizio.

S. Gio. Laterano abbellito nella navata di mezzo, o piuttosto rimodernato. Le nicchie con cornice incoronata, le colonne sopra mensole, i profili, le centine, e tante altre bislaccherie di cornicioni tagliati, di posa in falso, come mai si posson chiamare abbellimenti della chiesa *Urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*?

S. Andrea delle Fratte con quel campanile capriccioso.

Palazzo Panfili o *Doria*, verso il Collegio Romano è un misto di buono e di cattivo.

Palazzo Falconieri riaccomodato con qualche stranezza.

Villa Falconieri a Frascati; La chiesa de' Sette Dolori; Propaganda fide nel lato occidentale; Palazzo Colligola; Chiesa nella Sapienza; S. Carlino alle quattro Fontane.

Queste ultime cinque fabbriche sono frenesie. L' architetto Borromini matto frenetico si ammazzò. La frenesia architettonica è contagiosa. Si sono incise e si spacciano nella Calcografia Romana le sue opere, e gli architetti vi guazzano.

(1) *Casino di villa Taverna a Frascati*, comodamente distribuito.

(1) *Gio. Rainaldi Romano n.* 1590. *m.* 1659.

Casa professa al Gesù: fabbrica vasta e ordinaria.

(1) *S. Apostoli* rimodernato. *Chiesa del Suffragio*.

S. Maria Maggiore. La parte esterna di dietro. Fra tanti errori ha non so che di vago prodotto anche dalla situazione.

Le due chiese gemelle al Popolo, l' una circolare, l' altra elittica, di graziosa apparenza. Ma perchè sì disuguali gl' intercolonnii?

Gesù e Maria al Corso. S. Maria in Campitelli. Che arciabuso di colonne?

Palazzo Panfili, o Doria a Piazza Navona. *L' Accademia di Francia* ornata indiscretamente.

(1) *Ponte S. Angelo* ornato di parapetti a giorno, e di statue brutte.

Propaganda Fide. Facciata a scarpa per rinforzo, ben adattato e semplice.

Porta del Popolo verso la città: passabile.

Monte Citorio. Uno de' più grandiosi edifizi di Roma, ha del merito.

Palazzo Barbarini. La facciata principale ha un buon dorico, ma parecchi cornicioni impropriamente replicati; e ha delle altre belle parti fra molte irregolarità.

Palazzo Bracciano cattivo per tutti i versi.

(1) *Di Carlo Rainaldi figlio dell' antecedente n.* 1611. *m.* 1641.

(2) *Di Gio. Lorenzo Bernini n.* 1589. *m.* 1680.

Fontana della Barcaccia: triviale.

Fontana a Piazza Barbarini. Un glauco sostenuto da quattro delfini schizza molta acqua che va a cadere su ampia conchiglia. Bella.

Fontana a Piazza Navona. E dove è un' altra fontana sì bella?

S. Andrea a Monte Cavallo. Il portichetto tanto proietto, e sì mal sostenuto, non connette bene col corpo dell' edifizio. La forma elittica della chiesa ha del gentile, ma è piena di difetti.

Chiese alla Riccia, a Castel Gandolfo: graziose, e ben condotte,

Lo stile del Bernini in architettura è più licenzioso che scorretto, ed è sì leggiadro che non fa badar troppo a' suoi difetti. Le altre sue opere si osservano nel Vaticano.

(1) *S. Domenico e Sisto*. Ha il vantaggio estrinseco della situazione aperta ed elevata: ma è altrettanto erroneo.

(2) *Palazzo Orsini o del principe Pio*. Si vede bene che l' architetto non vi ha posto niente del teatro di Pompeo su cui è fondato.

(3) *Palazzo Renuccini al Corso*. È in riputazione, e non ha altro merito che le divisioni de' piani, e i rustici: tutti gli altri membri sono grevi e informi.

(1) *Di Vincenzo della Greca*.

(1) *Di Camillo Arcucci*.

(3) *Di Gio. Antonio de' Rossi Romano n.* 1616. *m.* 1695.

Palazzo Altieri. Ampio edifizio con poco di buono.

Villa Altieri. Il casino è gaio.

Palazzi Astalli, e Bussi sotto il Campidoglio. Andanti.

Cappella nel Monte della Pietà. Ricca.

OSSERVAZIONI

Su l' architettura del secolo XVII.

Alle bizzarrie e alle scorrezioni Michelangelesche, delle quali l' architettura nel secolo XVI. fu in Roma infettata, si complicarono in questo secolo le follie Borrominesche. Eccone l' epilogo.

1.° Colonne torse, panzute, ravvolte, ingarbugliate, sopra mucchi di piedestalli, di zoccoli, di plinti, e senza ragione. 2.° Capitelli bisbetici con volute alla rovescia. 3.° Cornicioni bastardi, infranti, a onde, a salti acutangolissimi. 4.° Frontespizi incongruenti, rotti, deformi, e fin a corna. 5.° Balaustri capivoltati, faccettati, e fin su i frontoni. 6.° Chiese centinate, senza carattere, con facciate a guisa di turbante. Ornamenti a precipizio e a contra senso. Queste ed altre stranezze qual secolo ci daranno?

La semplicità di Ponzio e di Algardi, l' eleganza di Bernini, il quale si fece tanto nome, dovrebbero pure influire, anzi predominare. Vediamo.

(1) *Cappella Cibo nella Madonna del Popolo.* Buon altare, buona cupoletta. Affastellamento di colonne corintie, e di pilastri.

Il Porto di Ripetta disposto con semplicità.

La facciata di S. Marcello. Chiudi gli occhi: e anche quella della Beata Rita.

Palazzo Bolognetti. Sodo, andante. Le finestre dovevano essere situate meglio.

Biblioteca alla Minerva con volta a lunette piuttosto goffa.

Palazzo Grimani a strada Rosella.

Fontana a S. Maria in Trastevere. Grandiosa.

Granari a Termini. Ben divisati.

S. Michele a Ripa. Fabbricone.

(2) *Teatro degli Aliberti.* Mal situato, mal fabbricato, meschino d'ingressi, di scale, di corridori, di forma, e s'intitola il *Teatro delle Dame.*

(3) *Facciata di S. Giovanni de' Fiorentini,* grande, e ricca di due ordini di colonne corintie sopra alti zoccoli, con nicchie piccole, e col cornicione a salti.

Facciata di S. Gio. Laterano. Portico e loggia legati da colonne composite; alcune

(1) *Di Carlo Fontana Milanese n.* 1634. *m.* 1714.

(2) *Di Francesco Bibiena n.* 1659. m. 1739.

(3) *Di Alessandro Galilei Fiorentino n.* 1691. *m.* 1737.

binate, altre no, su piedestalli altissimi, i quali interrompono il corso delle fasce e delle cornici. Accanto alle colonne grandi sono delle piccole. Finale a piramide con frontespizio aggravato da statuacce. L' interno del portico ha buone modanature nelle porte, negli archi, nelle nicchie, nella volta, ma ha parimente i pilastri mal disposti, e un saliscendi di cornici nelle porte di diversa altezza. La volta è un poco scema.

Cappella Corsini entro la suddetta chiesa. Ricca di ornati disposti con eleganza. Il basamento pare troppo alto. All' altare sono molti piedestalli. La cupola è molto elevata.

(1) *S. Pietro e Marcellino.* Buona pianta, ornati grossolani, abusi correnti.

Teatro Argentina. Figura passabile. In tutto il resto povero e sucido come quello delle Dame.

(2) *Fontana di Trevi.* La più grande delle fontane romane. L' Oceano gigantesco in piedi sta per uscire da un bel nicchione di colonne ioniche, e andarsene a spasso su d'una conchiglia tirata da cavalli marini guidati da Tritoni fra un ammasso di scogli sgorganti acqua da ogni parte e in vari scherzi in un' ampia vasca. Tutta questa rappresentazione ha

(1) *Del Marchese Girolamo Teodoli Romano n.* 1677. *m.* 1766.

(1) *Di Nicola Salvi Romano n.* 1699. *m.* 1751.

per campo il palazzo Conti, o sia del Duca di Poli. Di qua e di là del nicchione ionico germoglian subito dagli scogli colonne corintie, le quali abbracciano due piani, e contengono negl' intercolonnii statue e bassirilievi. Da ciascun lato, ma più indentro sono quattro pilastri corinti, che prendon anche due ordini di finestre. Sul loro cornicione è un attico più basso di quello di mezzo, e ha finestre con festoncini. Tutta la costruzione è di travertino, e le statue sono di marmo. Ognun ne vede la sontuosità, la bellezza, e gli errori.

(1) *Cappella Zampai in S. Antonino de' Portoghesi*, ricca di ornati eleganti e di abusi.

Casamento a S. Lucia della Chiavica, semplice, sodo, e ben distribuito.

Sagrestia in S. Agostino ben regolata, ma vi si potevan risparmiare i frontoni, e i risalti della cornice.

(2) *Convento di S. Agostino* de' più grandi. Porta a nicchia, buon chiostro, bella scala. Distribuzione interna non molto comoda. Le sue opere grandi sono in Napoli.

(3) *Palazzo della Consulta.* Misto di bello e di brutto. Bella massa, bel bugnato.

(1) *Di Carlo Murena Romano n.* 1713. *m.* 1764.
(2) *Di Luigi Vanvitelli n.* 1700. *m.* 1773.
(3) *Di Ferdinando Fuga Fiorentino n.* 1699. *m.* 1783.

Ordini mal collocati, mezzanini, frontoni proietti a risalti e aggravati da sculture. Il cortile ha del brio per quell'arco incontro al portone, ma è deformato dal tamburo della scala.

Stalla Pontificia a Monte Cavallo, pare un casino di campagna.

Il Palazzino del segretario della Cifra in fondo a quel budello di casa cappuccinesca detta della *Famiglia* ha qualche eleganza.

Palazzo Corsini. Ogni galantuomo sentirà dispiacere che un edifizio sì grande e sontuoso sia decorato di tanti spropositi e nella distribuzione, e nelle finestre doppiamente frontespiziate, e ne' portoni, e nelle porte, e nella scala.

Palazzo Petroni al Gesù. Peggio. Fin pilastri alla rovescia ai fianchi del portone. Invenzione di Michelangelo.

S. Maria Maggiore. La facciata tagliata in piccolo, a salti, ed oscillazioni, ed abusi, non fa alcuna lega col restante. L' interno, che è veramente a basilica, ha degli altarini non da basilica.

La chiesa del Bambino Gesù è ben provista de' soliti errori.

La chiesa della Morte a Strada Giulia è più malconcia nella facciata. L' interno è elittico con colonne ben disposte; ma tutto il resto degli ornati è strambalato.

La chiesa dell' Apollinare ha consimili vizi. Il Collegio annesso ha il merito d' esser

senza pretensione; ha però uno sguaiato cornicione a mensoloni. Di sì fatti cornicioni si compiaceva assai il Fuga.

L' Ospedale di S. Spirito accresciuto con convenienza. Anche questo architetto ha fatto gran fracasso a Napoli.

(1) *Palazzo de Carlis o Simonetti al Corso*. Fra soliti abusi ha non so che di gaio.

(2) *Palazzo annesso a S. Luigi de' Francesi* non è del tutto disaggradevole.

(3) *Palazzo Colonna* rimodernato passabilmente. Ma in tanto palazzo è intollerabile quella marmaglia di botteghe ornate grottescamente, là dove un peristilio doppio con ringhiera sopra e con loggia dovrebbe nobilmente congiunger le due ale. Anche quel brutto muro rustico del giardino sul Quirinale è indegno, e con facilità si potrebbe nobilitare.

Coro e altar maggiore nella chiesa dell' Anima. Discorda assai dal tutto della chiesa, e assai più dalla ragione.

S. Caterina da Siena a strada Giulia. Centinata al di fuori: bizzarra, ma vaga.

(4) *Palazzo Mellini al Corso*. *Palazzo Panfili o Doria a piazza di Venezia*. Il pessimo è al Corso. *Villa Patrizi fuori di porta*

(1) *Di Alessandro Specchi.*
(2) *Di Carlo Bizzaccheri.*
(3) *Di Paolo Pasi Sanese n.* 1708. *m.* 1777.
(4) *Di Architetti nefandi.*

Pia. S. Croce in Gerusalemme. Il Priorato di Malta. S. Claudio de' Borgognoni. Il nome di Gesù. S. Paolo primo eremita.

S. Lorenzo in Miranda sul tempio di Antonino e di Faustina, e nel foro Romano.

La Maddalena. Il non plus ultra del gusto travolto.

È un disgusto prolungar la lista di tali fabbriche, tali che i loro architetti sono indegni d' essere nominati. Vadano in obblio.

MUSEO VATICANO

(1) Sono ben degni di lode gli abbellimenti architettonici del Museo Vaticano, e specialmente le due porte che sono alla scala nuova, la quale conduce al nicchione e alla galleria. Anche la scala sarebbe bella, se l' architetto non fosse stato obbligato a metter su per le rampe quelle colonne, che secondo le regole egli vi stimava disdicevoli. Egli non vi avrebbe impiegati neppur balaustri, e molto men di metallo. Delle suddette due porte, quella che è fiancheggiata da due statue egizie, e al di sopra ha cornice, se fosse senza tali imbrogli, sarebbe perfetta come l' altra. Col meno si ha più.

È anche di condizione la sala decagona; e

(1) *Di Michelangelo Simonetti.*

l' altra delle muse, entrambe costruite di pianta. La decorazione è da per tutto buona. Se vi sono nei, e anche difetti, non vi sono certamente sconcordanze, nè barbarismi, nè capricci, nè pazzie. *Maximus est ille qui minimis urgetur*.

TEMPIO VATICANO

S. Pietro si è riservato all' ultimo, come il massimo della grandezza Romana, e il più degno di osservazione.

Papa Giulio II. diede principio alla riedificazione di S. Pietro coll' idea di farne il più gran tempio del mondo. Il Bramante ne fu il primo architetto, e vi ebbe successori Raffaello, il Peruzzi, ed il Sangallo ciascuno col suo piano differente. Finalmente Michelangelo lo fissò a *croce greca* terminata in curvo alle estremità, e in linea retta al davanti: nel mezzo quattro piloni enormi per sostenere una cupola doppia corteggiata da due altre cupole minori: un solo corintio in pilastri entro e fuori per ogni intorno: e un attico da coronare estremamente tutta la fabbrica (1).

(1) La facciata dovea essere di otto pilastri corinti con tre, porte, e con quattro nicchie frammezzo, e dovea aver un portico di altrettante colonne ad intercolonii disuguali. Qnesto portico dovea negl' intercolonii di mezzo riuscir doppio, e in sì fatta proiezione avere in cima un frontespizio. Anche questa proiezione di portico

Si venne all' esecuzione. Michelangelo rifondò e ingrossò i quattro piloni fondati da Bramante, lasciandovi internamente vani grandi per economia, per comodità di scale, e per meglio prosciugarsi. E durante la sua vita fu tutto fabbricato colla sua assistenza, non restando da farvisi che la copertura della cupola, il braccio anteriore della navata, e la facciata.

I pregi di questa grand' opera di Michelangelo sono 1°. la pianta, 2°. un corintio solo, 3°. il basamento esterno, 4°. il tamburo della cupola. Bellezze grandi, ma in miscuglio cogli sfregi seguenti. Nell' interno, 1°. cornici sì proiette che eccedono i pilastri, 2°. risalti del soprornato, 3.° colonne oziose con più oziosi frontespiziacci alle finestre e alle nicchie. Al di fuori, 4.° centinature con tante fetterelle di pilastri, e con ammasso di porzioni di capitelli, 5.° attico troppo alto con finestre informi e deformate da ornamenti impropri, 6.° lanternino della cupola inghirlandato di candellieri.

La cupola fu terminata dal Fontana e dalla Porta secondo il disegno del Bonarroti. Le due cupolette laterali sono del Vignola, e sono belle,

Vi restava poco da fare: il solo braccio

da portico è di quelle novità, che gli antichi non avrebbero neppur sognata. Gli architetti moderni amano assai i salti.

d' avanti. Ma sotto Paolo V. l'architetto Maderno propose d'ingrandire di più l' edifizio, figurandosi che nel grandissimo stia il bellissimo. A tale oggetto egli slungò di tre archi il manico della croce, la quale da *greca* divenne *latina*, e compì la *reverenda* fabbrica con portico e con facciata.

Terribili effetti di sì fatto prolungamento sono: 1°. non più punto di veduta: neppur dal fondo della sterminata piazza si scuopre niente del tamburo della cupola, e le due cupolette restano interamente occulte; vale a dire rimane nascosto il più bello. 2°. Si entra; e coll' ansietà di godere quel cupolone che da lungi fa tanto fracasso, non si vede che uno squarcio nella volta, e si ha a camminar un pezzo per vedere quella rotondità che si avea a scoprire da tutti i punti. 3°. Navette meschine. 4°. La pianta, che era della più bella facilità, è divenuta un intrigo. 5.° Il fuor di squadra di questa inclita giunta è uno sbaglio madornale. 6°. Sbagliata è anche tutta la facciata col portico per le porte mal disposte e peggio ornate, per gli ordini compositi con quelle basi ioniche alla rovescia, per le colonne colossali accanto a pigmee, pel frontespizio in mezzo tagliante le finestre dell' attico. Difficilmente si poteva far peggio.

Si è poi fatta successivamente entro del Tempio una moltiplicità di abbellimenti. In parecchi, come negl' intersiamenti de' marmi sopra i

muri, e negli stucchi delle volte, si è studiato d'impiccolire le cose grandi, nè vi sono risparmiate le dorature (1). Non è da maravigliarsi de' difetti e degli errori in un'opera sì grande, in cui per tre secoli si è lavorato sotto la direzione di tante teste. Necessariamente avea a risultarne un misto di bello e di brutto, di piccolo e di grandioso.

Fra gli ornamenti grandiosi sono 1°. i Mausolei, de' quali si parlerà altrove. 2°. La Cattedra, di cui altro qui non si può rilevare che l'avvedutezza del Bernini in ricavare un felice portico di quella finestra, la quale invece d'essergli d'imbarazzo, gli servì a rappresentarvi lo Spirto Santo in raggi per illuminare que' quattro Dottoroni sostenenti con un ditino la Cattedra di S. Pietro. 3°. La Confessione, o sia la Tribuna, o sia quel delirio di que' quattro mostri di colonne torse spirali infrascate di bisbeticherie che sostengono un baldacchino per imbarazzare la grandiosa crociera della chiesa. Pare impossibile che tanta assurdità sia uscita dall'intelletto di quello stesso Bernini che architettò la piazza Vaticana.

La piazza Vaticana di forma elittica ricinta da quattro fila di colonne isolate, che reggono cornicione coronato di balaustrata e di statue, con obelisco nel centro, con due fontanoni strepitosi ne' frammezzi, e colla scalinata

(1) Dicite pontifices, in sancto quid facit aurum? *Pers.*

che forma due piazze pensili, è una di quelle opere, che incanta ognuno. E quanto più non sarebbe ella incantatrice, se quell'ammasso di palazzi Vaticani non le aggravasse un fianco? E se la facciata del portico ..... Ah l' insana facciata!

Non ostante i difetti e le licenze in essa piazza: non ostante le colonne panzute, e la cornice ionica in un ordine dorico, è questo il più bel prodotto dell' architettura moderna. Gli Architetti non hanno finora impiegate sì bene tante colonne. Graziosi sono i frontespizi agl' ingressi e ai mezzi: graziose le volte laterali architravate.

Ne' due portici di comunicazione tra il colonnato e il gran portico della chiesa, i pilastri non camminano troppo bene in quel pendío, nè legano colla decorazione della facciata.

È rimarchevole la Scala *Regia* fatta dal Bernini come meglio potè tra fabbriche vecchie. I lumi sono ricavati con industria, la gradinata è piena e maestosa. Che colpo d' occhio nella discesa! Le colonne isolate e in prospettiva per la prima rampa, e i pilastri binati per la seconda mostrano l'ingegno dell' architetto per cavarsi d' impaccio in un sito obbligato: il partito è mirabile, ma non imitabile; e imitazione se n' è fatta liberamente nel museo a dispetto dell' artista.

Rientrando in S. Pietro, ecco la questione

perchè la più grande di tutte le chiese non comparisca grande come realmente è: anzi si disputa spesso se ella pareggi il Duomo di Milano, il S. Paolo di Londra. Non occorre neppure accennar le ragioni addotte per ispiegar bene o male questo fenomeno. Basta sapere che la navata principale di S. Pietro è lunga 571 piedi parigini, e la traversa 428. All' incontro tutta la lunghezza di S. Paolo fuori le mura appena arriva a 250. piedi. Frattanto S. Paolo comparisce più grande di S. Pietro. Fa S. Pietro come S. Paolo, cioè infilavi colonne isolate, e vedrai subito S. Pietro il più grande del mondo: e addio dispute e misure. Quante più colonne isolate si frappongono, più grande comparisce un edifizio. E il comparire maggiore di quello che si è in realtà, è un merito. Dunque è un demerito il comparire men grande di quello che realmente si è.

Questo demerito di S. Pietro deriva dall' architettura moderna, la quale dato il bando alle basiliche e ai peristili di colonne isolate, non lavora che di piloni e di massicci; onde risultano grevi, goffe, e piccole costruzioni. E così S. Pietro che da Giulio II. si volle il più grande, e da Paolo V. il più grandissimo di tutti i tempii, ha avuta la sorte di Cassandra; è il più grande, e nol comparisce. Vi si saranno profusi più di cinquanta milioni di scudi. Con molto meno si poteva fare molto più.

Si è ultimamente speso quasi un altro milione

di scudi per dare a S. Pietro una Sagrestia degna di lui. Forse tutte le Sagrestie del globo terracqueo riunite insieme non pareggeranno la sontuosità di questa. E forse non si è fatta la più irragionevole di questa.

CONCLUSIONE

Questa descrizione delle fabbriche romane è dalla Cloaca Massima alla sagrestia di S. Pietro: dall' ottimo all' pessimo.

Il nostro secolo illuminato da tante scienze ha addottati gli assurdi architettonici de' due secoli antecedenti, e li ha resi più assurdi colla sfrenatezza degli ornati, fin a prendere le parti essenziali della costruzione per ornamenti arbitrarii, e prodigarli in buffonerie. Non si vede mai alcun peccato di difetto; tutti di eccesso. E chi non vuole stroppiarsi gli occhi, si limiti a guardar Case, Casamenti, e altre fabbriche semplici, dove non si ha preteso ornare.

Che cosa è dunque la tanto celebrata resurrezione dell' Architettura civile accaduta nel secolo XV? Ella sarà vera idealmente, cioè ne' discorsi e nelle teorie de' libri; ma in pratica no certo. Si è già detto, nè nuoce rimpolpettarlo, che verso il fine del XV. secolo l' Architettura, la quale era stata in un' asfisia d' una dozzina di secoli, incominciò a dar segni di vita in Roma per le cure de' Maiani

e de' Pintelli; che nel secolo XVI. ella si alzò, e fece debole qualche passo aiutata da Bramante; con più franchezza camminò sotto il Sangallo, il Peruzzi, il Vignola. Ma sul più bello Michelangelo la fe' cadere in convulsioni. Col solito di alti e bassi la disgraziata nel secolo XVII. dà in pazzia per le pazzie del Borromini, ed è rimasta pazza da legare con qualche lucido intervallo. Guarirà: speriamolo.

Frattanto è ben umiliante il vedere in Roma la sua attuale architettura più lontana dalla buona architettura di Roma antica, più e assai più che questa si fosse da quella che noi chiamiamo barbara de' bassi tempi. Esaminiamo da galantuomini e con serietà quello che ora fanno gli architetti romani sull' esempio dell' antica Roma. Eglino sanno a mente Vitruvio, e sanno pronunziare = *naos*, *pronaos*, *prostilo*, *iptero*, *pseudiptero*, *picnostilo*, *sistilo*, *areostilo*, *euritmia*, *simetria*, *icnografia*, *ortografia*, *scenografia*, *astragali*, *trochilo*, *zoforo* .... A questo cicaleccio che faceva Pietro da Cortona fra suoi scolari nel foro Romano, esala un vapore, un' ombra, l' ombra di Vitruvio Pollione, il quale uditi que' tartaglioni strabilia gli occhi a S. Luca, a S. Maria Liberatrice, a S. Francesca Romana, a S. Pietro in Carcere, a S. Lorenzo in Miranda, e come se avesse preso un emetico, proferisce *Circulatores*, e si dilegua. Ciarlatani da vero son coloro che spampano in teorie magnifiche, e poi fabbricano

vergogne. Vergogne sono veramente le colonne che poco o nulla reggono, i piedestalli a catastе, i frontespizi a sproposito, e i risalti e gli angoli acutissimi, le centinature, i balaustri, e tante altre gagliofferie di questa architettura odierna.

Almeno gli architetti de' tempi bassi, o muratori che fossero, non avean pretensione, fabbricavano come potevano co' materiali dell' antichità, e senza badare a ordini che non conoscevano, impiegavan le colonne convenientemente in chiese a basiliche, in portici.

Ma noi presumiamo in Architettura fin a mettere in parallelo Roma moderna con Roma antica. E fra gli altri il P. Donato, il quale ha avuto l'onore di essere ammesso in Grevio e Gronovio, ha sostenuto, e ha creduto dimostrare, che Roma papale sia architettonicamente più magnifica e più bella di Roma imperiale. Eccone un paragone in succinto, e senza ironia.

S. Pietro è più grande e più ricco del tempio della Pace. E ognun sa che la ricchezza e la grandezza sono i veri ingredienti del bello. Onde il Panteon, la Fortuna Virile, il tempio del Sole potrebbero appena far da sagrestie a S. Gio. Laterano, a S. Ignazio, a S. Andrea della Valle. La piazza Vaticana si divora i fori Romani, di Traiano, di Nerva.

Le nostre Fontane debbono esser certamente più magnifiche, perchè noi abbiamo più acque,

perchè abbiamo lasciato distruggere tanti acquedotti, come lo dimostra la moltiplicità degli archi seminati per l' agro romano.

I palazzi de' Principi Romani han da superare, quei de' Luculli, de' Crassi, de' Pompei, de' Clodii, di Agrippa, come i Palazzi Vaticani e Quirinali sorpassano infallibilmente la Casa aurea de' Cesari. Come appunto i nostri Teatroni delle Dame, di Argentina, di Valle, di Pallacorda si assorbiscono i Teatri di Pompeo e di Marcello, e anche il Colosseo. Come appuntino le Terme Antonine e Diocleziane sono un zero rispetto ai bagni dell' acqua Santa, e del Lavatoio del Papa. Così la Villa Adriana è un niente a cospetto della Pinciana. Così la Mole di Adriano, e i Mausolei di Augusto, di Metella, di Cestio sono giuocarelli, chincaglierie a fronte de' Depositi de' Papi e de' non Papi che sono in S. Pietro, al Popolo, alla Minerva. Di Cerchi poi siamo sì magnificamente abbondanti che il Flaminio, il Massimo si han dovuto nascondere: e così le Naumachie, e così gli archi trionfali, e così Roma vecchia ha fatto benissimo a morire, affinchè dalle sue ossa sorgesse, e n' è sorta una fenice architettonica più bella e più magnifica, la quale se avrà buon tempo, e l' avrà infallibilmente per tutti i secoli de' secoli, si magnificherà sempre più, e si abbellirà tanto che sarà uno stupore, in grazia di quell' architettura che attualmente vi fiorisce: architettura non romana, ma

Romanesca. Dunque questa Roma è più bella e più magnifica della vera Roma. *Quod erat demonstrandum.*

Bisogna però convenire, che fra le città più cospicue d'Europa la sola Roma può sostenere in architettura tutta la severità della critica, e risultarne sempre la Regina delle città. Ella è formata di parti sì grandi e sì belle che non si veggono in altre nè in qualità, nè in numero; e gli stessi suoi edifizi più censurabili hanno de' pregi, e talora meno difetti che le opere più vantate di altrove. Donde nasca tanta magnificenza in una città presbiterale, non è difficile indovinarlo. Se poi le si aggiungono i monumenti antichi e le produzioni delle altre Belle Arti, si può dare, senza offender la modestia romana, nell' enfasi di Montagne „ che „ Roma è un Mappamondo in rilievo, in cui „ si mirano le rarità dell' Asia, dell' Egitto, „ della Grecia, dell' Impero Romano, del mon- „ do antico e moderno „ (1). Per queste e per altre cose Roma è l' unica delle antiche città che ha saputo conservarsi il più gran nome. E viva.

(1) Omnia Romanae cedant miracula terrae:
Natura hic posuit quidquid ubique fuit.
Propert.

FINE

INDICE

DEGLI OPUSCOLI CONTENUTI

IN QUESTO VOLUME

DEL TEATRO

DELL' ARTE DI VEDERE NELLE BELLE ARTI DEL DISEGNO

ROMA DELLE BELLE ARTI DEL DISEGNO

FINE DELL' INDICE

Tav. I

F

C

C

G

D

E

A

B

B

C

C

50 100 200 300 400

Palmi Romani

50 100 200 300 400

Piedi Parigini

Pianta del Piano Terreno

Tav. II

Palmi Romani

Piedi Parigini

Pianta del primo piano sopra Portici

Tav. III

Palmi Romani

Piedi Parigini

Metà della Pianta del secondo Piano — Metà della Pianta del terzo Piano

Tav. V.

1

2

3

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

Palmi Romani

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

Piedi Parigini

2

1

5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100

Palmi Romani

5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100

Piedi Parigini